

L. MALSON & C. BELLEST

CAZ

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 18

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 18

D

Lucien Malson

Edebiyat doktoru ve felsefe okutmanıdır.

Christian Bellest

Paris Kent Konsevatuvarı'nda hocalık yapan Bellest aynı zamanda besteci ve aranjördür.

Malson, Lucien & Bellest, Christian
Caz
ISBN 975-298-189-5 / Türkçesi: Esra Okutan
Ağustos 2005, Ankara, 127 sayfa
Kültür Kitaplığı: 18; Sanat: 2

Caz

Lucien Malson & Christian Bellest

DOST

ISBN 975-298-189-5

Le jazz
Lucien Malson & Christian Bellest

Birinci baskı, Ağustos 2005, Ankara

Türkçesi, Esra Okutan

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

Giriş 7

I. Bölüm – Cazın Kökleri ve Özellikleri 9

II. Bölüm – Spiritual 22

III. Bölüm – Ragtime 29

IV. Bölüm – Blues 35

V. Bölüm – New Orleans 47

VI. Bölüm – Mainstream 55

VII. Bölüm – Bebop 75

VIII. Bölüm – Cool 86

IX. Bölüm – Hard 96

X. Bölüm – Free 106

XI. Bölüm – Rock 113

XII. Bölüm – Postmodernite 120

XIII. Bölüm – İmparator Caz 124

GİRİŞ

Bu kitap tamamen eğitim amaçlıdır ve yazarları ilk sayfadan itibaren kendilerini eğitmen olarak ortaya koymaktadır. Kuşkusuz, bu çalışma bütün okuyuculara cazın özünü, köklerini saldığı toprakları ve özellikle geçirdiği evreleri göstermek iddiasındadır; aynı şekilde, müzik okullarında veya üniversitelerin müzik bölümlerinde öğrenci olanlara, ele alınan konunun teknik açılarını ihmal etmeyen bir başlangıç noktası, bir destek noktası arayanlara da hitap etme arzusundadır. Görüş açısı kesin bir seçimle müzikolojiktir. Bir sanatın sosyal konumunu önemsiz bir gerçeklik saydığımızdan değil, ama zaten 1950'lerin sonunda, Caz Defterleri'nin ilk sayısındaki 'Bir Müzik ve Bir Halk' makalesinin yayınlanmasından beri yapılan çalışmaların birçoğu, bu fenomenin doğuşunu ve gelişimini ekonomik, politik ve ideolojik bağlamda özenle ele aldı. Müziksel olguların tanımıysa aynı dikkatten yararlanamamıştır. Bu kitap kütüphanelerde bir denge kurulmasına katkıda bulunabilecektir.

Maîtres du Jazz (Cazın Ustaları) ile aramızdan biri mevcut olanların üzerine yeni bir kronolojik tarih eklememeyi seçti. Bu cildi yazarken vurgunun yerini değiştirdik: Onu sadece büyük kişiliklerin üzerine koymak yerine stillerin üzerine kaydırdık. Yazarların otorite alanları, karşılıklı olarak birbirlerini zenginleştirecek kadar farklı görüş açılarıysa diyalogun mümkün ve verimli olmasını, ortak bir senteze varılmasını sağlayacak kadar birbirine yakındı.

Porte (nota kâğıtlarındaki beşerlik satır çizgileri) üzerine yapılmış çizimlerle bazı örnekler önererek bir adım öteye gittik. Şemaların sadece biçimsel ve yapısal özellikleri ortaya çıkardığına ikna olmuş durumdayız. Amaçları plaklara gönderme yapmak. Bu arada, edebi açımlama gibi, daha iyi algılamaya yardımcı olabilirler. Caz sınıflarının çoğaldığı, özel bir öğretmenlik sınavının var olduğu bir dönemde bu grafik bilgilerin verilmesi gerektiğini düşündük.

Ancak, herkesi temin ederiz ki, bu grafikleri lüzumlu hissetmeyenler sadece metni okumakla da tatmin olacaktır.

I. Bölüm

CAZIN KÖKLERİ VE ÖZELLİKLERİ

I. – Kökler

XIX. yüzyılın sonundan XXI. yüzyılın başına kadar, özellikle caz olarak adlandırılmasa da, yüzyıldan fazla bir Afro-Amerikan müziği tarihinden söz edilebilir. Vokal hali, blues (önceki spiritual evresi de dahil) ve bir temel malzeme olan ragtime, doğuş döneminin unsurları olarak kabul edilebilir. Caza bir doğum tarihi atfetmek yanlış bir karar olacaktır. Diyelim ki 1885'ten 1910'a kadar uzanan dönemde Louisiana'nın bazı zencileri birtakım müzikal gelenekleri bir araya getirmiş, onları hem korumuş hem de onların ötesine geçmiştir.

Afrika'dan artakalanlar. – Cazın bileşenleri arasında Afrika ile olan bağları hemen hissedilebilir olandır. O dönemde doğdukları topraklardan koparılan zenciler büyük bir çoğunlukla Kamerun'dan Senegal'e kadar uzanan böl-

gedendi ve buraları da ormanlık yerleşim olarak adlandırılan en zengin Afrikalı siyah yerleşimiydi (bunun tersi olan bozkır yerleşimiyse Müslüman etkisine daha açıktı ve siyahi özelliklere daha az sahipti). Kölelerin %90'ı Afrika'nın batısından, Angola dışından, Ekvator'un kuzeyindeki bölgeden gelmişti. Özgün kültürün kalıntıları kabilelerin parçalanmasına rağmen kölelerin arasında yaşamaya devam etti. Âdetlerin ve birçok diyalektiğin birbirine karıştığı enstrümantal, koreografik ve vokal bir gelenek sürdürüldü. Böylece, trompetçiler bir motiften yola çıkarak karmaşık türevlere ulaştı. Avrupalı müzisyenler gibi ritmik bir veriden melodik ve armonik bir veri geliştirdiler. Şarkıcılar ve ilk banjoları veya balafonları yapanlar kolektif müzikli törenler gerçekleştirmek için trompetçilere katıldılar.

Bu Afrika geleneğinin bir bölümü dua (preaching) prosedüründe tutulacağından ilk caz örneklerinde kendini gösterecektir. Diğer yandan, çoklu-ritim Kuzey Amerika'da gücünü yitirecek, ancak çok sonraları yeniden keşfedilecektir.

Afrika geleneği, her şeyden önce, André Schaeffner'in 1926'da "Caz" adlı kitabında ustaca söylediği gibi, ses ve gürültü arasındaki belirsiz sınırı yok eden bozulmuş tınılardan alınan bir zevkti. Ayrıca, dansın ve şarkının ritmik müziğini ayırmayan ritüel yaklaşım içinde bitmeyen bir tempo endişesiydi. Yurdundan sürülmüş işçiden geriye kalan ve Afrikalılığın özü olarak süregiden şey, sesi ve ritmi özgün bir şekilde yaşatmak, cazın içinde tamamen yok olmadan gelişmesini sağlamaktı.

Köklerinden koparılmışların müziği. – Afrikalı insan Amerika'da öz toprağının danslarını ve şarkılarını hatırlar ve Güney'in derinliklerinde Protestanlıkla karşılaştığında ilahileri kendi tarzında ele alır. Siyah koro ilk beyaz gözlemcilere mi ile si'yi do majör gamında bemol haline getiriyormuş gibi görünür. Afrikalı gelenek, yurdundan sürülmüşleri, ikinci ve dördüncü ölçülerde ellerini çırpmaya yönlendirmiştir ki bu vurgulama ilk ve üçüncü ölçülere göre kulağa daha belirgin gelmektedir. Bu da yeni bir ritmik yoğunluk getirir. Bu şekilde ele alındığında, plantasyonda çalışanların dini müziği tamamen siyahi, *spiritual* bir müzik haline gelir, 1940'ların ortalarında 'gospel' olarak adlandırılır.

Değişikliğe uğramış bu dini şarkılardan, Afrika şarkılarından ve Güney'in rustik şarkılarından (*Go Down Old Hannah*, *Pick a Bale of Cotton* gibi) doğan zenci Amerikan folkloru, bir tarafta balad (*Saint James Infirmary*) bir tarafta blues (*John Henry*) formunu alır. En eski siyah pelerinliler: Charley Patton, Blind Blake, Leadbelly, Blind Lemon Jefferson... Daha genç nesilse Albert King, B. B. King, Freddie King, Albert Collins, Stevie Ray Vaughan, Leroy Carr, Elmore James, Muddy Waters, John Lee Hooker... Şarkılı blues geleneği, gerek vokalistlerin gitar veya piyano eşliğinde söylemeleri, gerek her stilde çalan caz orkestralarının ve popüler şarkıcıların (Bessie Smith, Ethel Waters, Memphis Minnie, Etta James) girişimiyle canlı tutuldu.

Bazı beyaz bileşenler. – İlkel blues ile siyahi müzik sanatı, esas olarak, vokal kalırdı. Ama XIX. yüzyılda ve daha belirgin olarak son on yılında Louisana'nın siyahları, beyazların

modasına uygun şekilde, polkalar, kadriller, marşlar, ezgiler çalan birkaç koro kurdular. XIX. yüzyılın sonuna doğru öncelikle piyano için düşünülmüş ve Avrupa'nın din dışı kültürünün siyahlar tarafından uyarlanması olan 'ragtime' ortaya çıktı.

Cazın ilk dönemlerinde ragtime formunda benimsenen şarkılar, beyaz Amerikan popüler şansonlarıydı ve genelde dört fazdan oluşurlardı. AABA'nın her biri sekiz ölçülüydü, üçüncüsü "köprü" olarak adlandırılır ve köprü vazifesi görürdü (Örnekler: Lady Be Good, Sweet Sue, Honeysuckle Rose).

XVIII. yüzyılın sonunda ve XIX. yüzyıl boyunca sömürgecilerini eğlendiren siyahi müzik, beyaz minstrel sanatında alaycı bir uyarlama sahibi oldu. Eşzamanlı olarak, siyahlar, taklitçilerini taklit etmeye başladılar ve kendileriyle alay ettiler. Siyah minstreller ve beyaz minstreller karşılıklı olarak birbirlerinden ödünç aldıklarıyla Jean Christophe Averty'nin ustaca anlattığı dokunaklı bir traji-komedi yaşadılar.

XX. yüzyılın başında caz. – XIX. yüzyılın 80'li yıllarında New Orleans'ın halk orkestraları blues ve rag müziğini repertuvarlarına alınca caz orijinal bir müzik sitili olarak biçimlendi. Buddy Bolden'in topluluğu şehrin tavernalarında çalan ilk siyah caz orkestrasıdır ama –bu sıklıkla unutulur– bu caz kır şenliklerinde, Pontchartrain Gölü kenarındaki pikniklerde, cenaze alaylarında, karnavalda da çalınırdı ve bazen müzisyenler bir yük arabasına veya kamyona tüneyerek halkın kazananı belirlediği 'bucking contest' veya

'cutting contest' gibi yarışmalarda kıyasıya mücadele ederlerdi.

II. – Özellikler

Sesin özel bir şekilde ele alınışı. – Müzik enstrümanlarını kuşanan caz müzisyeni bu enstrümanlardan Afrikalı şarkıcıların seslerinin efektlerini çıkarmaya çalışmıştır. Böylece, sesi olduğu gibi ve normal yüksekliğinde vermek yerine, caz müzisyeni, sesin çıkarkenki yoğunluğunu ve rezonansını değiştirebilir, onu öngördüğü yere kadar bazen yarım ton yükseltip indirebilir (Duke Ellington'ın The Mood to Be Wooded'ı, Johnny Hodges'ın solosu). Ses tonundaki bu değişiklikler, enstrümanlara göre, glissandoda, notanın gamın birçok derece, neredeyse bir oktav üstüne çıktığı alt türleri olurlar (örneğin, Louis Armstrong'un Snowball'unda parçanın sonu). Glissando bir defa ulaşılan nota oldu mu geriye düşecektir (örnek: If You See Me Comin', Teddy Bunn'un gitar solosu). Değiştirilmiş sesin tam tersi yönde ortaya çıkan beklenmedik ataklar, caz müzisyenleri tarafından aynı yoğunlukta kullanılmıştır (Bill Coleman'ın *I Got Rhythm*'indeki trompetler veya Blakey'nin *By The Way*'inde Terence Blanchard'ın trompeti). Sonuçta, yüksek genişlik ve yüksek frekansla suçlanan vibratoların kullanımı sese bir sıcaklık ve yüksek bir volüm katarken (örnek: Muggsy Spanier'in *Relaxin' at the Touro*'daki trompetli girişi), bastırılmış veya homurdanan seslerin taklidi, ses kısacı kullanılarak (örnek: Duke Ellington'ın *Black and Tan*'ı, 'wa-wa' şeklinde ağızları

tıkanan trompet ve trombon sololarıı) boğazda ve ses tellerinde zorlanmış bir titreşimle enstrümantal 'growl' tonunu çıkarır. (Filarmonide verilen ilk caz konserindeki blues tenör Illinois Jacquet'in solosu, Albert Ayler'in *Sun Watcher*'ı, Gato Barbieri'nin *Brazil*'i.) 'Hırlayan' bu notalara trompette yarı alçalan piston tekniğini (örneğin, *Solid Old Man*'de Rex Stewart'ın oyunu veya Wynton Marsalis'in *Confessin*'deki uç bitirişi) ve enstrümanın olağan ses dizisinden çıkan ve şiddetlenmenin doruk noktası olan ıslık gibi uç sesleri eklemek gerekir (daha önce adı geçen Jacquet'in *The Blues*'u ve Ayler'in *Sun Watcher*'ı iyi örneklerdendir).

Tonalitedeki değişiklikler, vibratonun kuru atağı, 'kirli' (kekre, gıcırdayan) veya çeşitli şekillerde işlenmiş seslere başvurmak yeni bir ses evreni yarattı. Şüphesiz, bu ses çalışması zaman içinde aynı kalmadı. Müzisyenler daha 'legato' tümcelemelere başvurdukça sıkı atak samimiyetini kaybetti. 1940-1945 Savaşı'ndan çok önce, Benny Carter ekolünden saksofoncular trompette dönüşümü başlatan ince bir atağa sahiptiler. Daha sonra, Miles Davis trompette bu atağı yine yumuşattı. Yine de, cazda ve diğer türlerde, yayılan notanın volümü ve ses yoğunluğu (üflemenin şekline göre değişen faktörler), yani armonik zenginliği dolayısıyla enerji verici olarak varlığını korumuştur. Kökeninde katı olan vibrato (King Oliver'ınki) zamanla incelmiş (örneğin, Louis Amstrong'un *Tight Like This*'indeki gibi) ve azalmıştır (Hampton'un *Shufflin at the Hollywood*'undaki Chew Berry gibi). Bazen, solistlerin ses tonundaki değişikliklere dönüşmüştür (hızlı tempoda Lester Young gibi). Bazı

müzisyenler onları titreşimli notalar ve titreşimsiz notalar olarak almaşmalı biçimde kullanmış, ayırmış (Dizzy Gillespie ve Charlie Parker), vibratoyu sadece uzun notanın sonunda (Lee Konitz) veya çok hafifçe, yavaş tempoda kullanmıştır (Miles Davis, Chet Baker).

Ritmin özgün bir değer kazanması. – Cazın ritmi, enstrümantal düzen içinde, yavaş yavaş, swing adında yeni bir müzikal parametreye göre organize edilmiştir. Gerilim ve gevşeme, yoğunlaşma ve rahatlama, swing, acıya ve eğlenceye, arzuya ve iç sıkıntısına iştirak eder. Betimlemeli analizin ortaya koyduğu bu çatışma serisi sadece ortada olanı telkin edebilir ve şimdiye kadar grafometrik bir açıklamaya meydan okumuştur. Bu arada, bu, caz meraklılarının büyük bir uzlaşı içinde anlaştığı noktadır, yani bir fenomenin bazı yorumlardaki varlığı ve bazılarındaki yokluğu, dış dünyadan bir olaya, somut bir olguya tekabül etmelidir. Caz en yüksek noktasında bir arayıştır ve bu da *swing*in dışavurumudur. Caz söz konusu olduğunda onun varlığını oluşturan bu değeri görmezden gelmek imkânsızdır.

Birçok nesnel, yetersiz ama bir biçimde yeğ tutulmuş koşul onun üretimine yön vermiş görünmektedir.

1) Önce 2/2 ölçüsünün veya özellikle 4/4'ün benimsenmesini ele alalım. Bununla birlike, 3/4 ölçüsüne de rastlanır. En istisnai olanları 5/4, 7/4, bazı stillerde sık rastlanan 12/8 dışındaki bileşik ölçülerdir (örnek: Horace Silver ve Ray Charles).

Deney adı altında daha riskli ölçüleri sayabiliriz (örneğin, Joe Henderson'da 15/8, Don Ellis'te 19/8).

2) Ölçünün notalarının tempoya göre yerleştirilmesi her zaman kesin olmalıydı. Yine de, Armstrong'lar, Gillespie'ler, Parker'lar, Herbie Hancock'lar bu genel kuralı aşma hakkına sahipti. İçlerindeki bağımsız kalp atışının temposunu ritim bölümlemesiyle dışa vururlardı ve bu özgürlük sadece en seçkinlere özgüydü.

3) Stillere ve kişilere göre değişen elverişli vurgulamaların kullanılması tümceye yoğun bir canlılık vermeye yardımcı olurdu. Vurgulama, tarih boyunca gittikçe karmaşıklaşmış, önce Parker'a, sonra Coltrane'e gelinceye kadar, sonradan içinde eriyip karışacak denli tümceyi zaptetmiştir. Monk'ta ise, tersine, bu vurgu öyle bir güçle kendini gösterir ki ritmi, melodiyi ve armoniyi domine ederek kaynaştırır.

4) Sonuçta, swing, sık sık, tatminkâr bir yolla fark edilemeyecek biçimde, zamanın bölünmesinden yararlanmıştır. Cazın ritmi yazıldığı zaman, ilginç bir şekilde, porte üzerinde düzenli yarım notalar, çifterli düzende yarım notalar veya üç eşitsiz nota görülür. Veya ritm müzisyenler tarafından yorumlandığından Fransızca'da "ternaire" adı verilen üçlü tümceleme etrafında dönüyor gibi görünür. Bu üçlü tümceleme (ternaire) 168 = ♩ (dakikada 168 siyah nota) tempoya kadar etkili gözükmektedir. Bu yaklaşık sınırın üzerinde, yüksek tempoda, "ternaire" yorumu bu ha-



liyle fayda sağlamaktan çok zarar verir. Canlı tempoda veya yavaş tempoda, birçok çifterli düzenli yarı nota gerektiğinde, cazcı ona aşağı yukarı eşit olan iki yarım değerli notaya doğru evrilen ikili bir ritim uyarlar.

1960'tan beri düzenli bir tempoyu reddeden müzikleri "caz" olarak adlandırmanın uygun olup olmadığı konusu çok tartışılmıştır. Yine de, iki ayırt edici özellikten birini barındırdığında (sesli materyalin nasıl çalıştığını bilmek gerekir) cazdan –bazı müzisyenlerin önermesiyle 'free caz'dan– bahsedilir ve gevşek bir tanım daha katı bir tanımın yerine geçmiştir. Bu katı tanım, genellikle, bağnaz olmaktan çok kesin olma arzusu taşımaktadır. Orkestral müziğin ilk dönemlerinde çalınan, *swing*in daha yeni yeni yeşerdiği eserler, el çırpmalara yakın veya 'ragtime'ların bir araya geldiği eserler de caz terimi altında toplanmaktadır. Bu, Amstrong veya Bechet gibi müzisyenlerde sıçrayan bir ritimdir, kesinlikle "Proto-Jazz"dan sıyrılmış, swingli bir ritimdir; sadece bu nedenle bile, yenilikçi değilse de daha önce duyulmamış olduğundan, "yeni" kelimesini hak eden bir müziktir.

III. – Bir kelimenin etrafındaki polemikler

Caz terimine bazen birçok müzik türünü aynı tarz altında toplama iddiasında göründüğünden dolayı itiraz edilmiştir. Öyle ki, belli bir stilde çalanlar caz yapmadıkları, tamamen başka bir şey yaptıkları havasına bürünmüşlerdir. "Caz" kelimesi selefinin veya komşusunun kendini neye

vakfettiğini göstermeye yaramıştır. Bu önerilerde alay olmasa bile biraz kibir vardır, kendini gösterme kaygısı ve sınıflandırılmayı reddediş vardır. Ama bir Armstrong veya bir Gillespie –bunlar sadece iki örnek– bir türün içinde öncelikle kişisel ve yeni bir tarz yarattıklarında bunun zamanla başkaları tarafından alınarak tüm bir neslin tarzı haline geleceğini bilirler. İki dil yaratıcısı kendilerinden daha küçükler gibi hiçbir yerden gelmediklerini veya caz dünyasına çekip alınmış olduklarını telkin etme ihtiyacını hissetmemişlerdir.

Doğru olmasa dahi her zaman orijinal görünülmeye çalışılan bir toplumda doğan bu psikolojik nedene bir de ekonomik neden eklenmiştir. Kendilerine rağbet edilen müzisyenler birçok vesileyle fark etmişlerdir ki, kendilerini cazcı olarak tanıttıklarında, popüler, geleneksel veya çağdaş müzik temsilcilerinden daha az para kazanmakta ve kültürel kurumlardan da daha az ödenek almaktadırlar. Böylece, maymuncuk gibi daha fazla kapı açacak çekici etiketler bulma fikri çıkmıştır. Bu taktikler her zaman tahmin edildiği kadar kârlı olmuyordu. Öyle ki, modaların yeniden doğduğu dönemlerde veya kalabalıklar caz etiketi altında festival alanlarına çekildiğinde, terminoloji konusundaki kaygının hemen yok olduğu görülüyordu. Bu da anlaşılır bir durumdur çünkü bir kelimenin reddi veya kabulü, her vesilede olduğu gibi, betimleyici özelliklerin analizine ve tanınmasına değil, ticaretin ve sanat endüstrisinin zor ortamındaki kullanım fırsatına bağlıdır.

Geriye 70'li yıllarda ortaya çıkan etik bir tartışma kaldı ki bu da siyahi onur adına etimolojik sebepler öne sürerek

"caz" terimini ortadan kaldırmıştır. Bu caz geçmiş zamanların getto argosunda cinsel imalar taşıyordu. Bir siyaha caz müziği yaptığını söylemek, yaptığı işin estetiğini basit ve katıksız zinaya indirgemekti. Bu yaklaşımı ciddi şekilde eleştirmek gerekir. Beş karşı öneri yeterli olur.

1) Caz kelimesinin kökenine inen on kadar hipotez öne sürülmüştür. (Peter Tamony, *Caz Defterleri I*, s. 78-82'de ve Smitherman *Talkin and Testifying*, s. 53'te, cazın Malenke dilindeki "jasi", "dolu dolu yaşama" kelimesinden türetildiğini ileri sürmüştür, ta ki diğer Afrika dilleri ve diyalektleri de sıraları geldikçe yardıma çağrılsın.) İleri sürülen hiçbir hipotez su götürmez bir kanıt elde edememiştir. En akla yakını, Güney'de söylendiği gibi, "Jackase" müziğidir veya konuşma dilinde kelimenin bir kısmının yutulmasıyla oluşan "Jass" müziği meşru kültürün yandaşları tarafından bu adlandırmayı almıştır. Lionel Hampton ve Albert Nicholas bu doğrultuda giden tanıklıklar öne sürmüştür.

2) New Orleans'ın beyaz müzisyenleri, eğer bu hipotez doğru olsaydı, terimin bilmemezlikten gelemeyecekleri aşağılayıcı nüansından hiç alınmamışlardır. Aşağılamayı aşağılamayla veya provokasyonla karşılamışlardır. Bunlar Original Dixieland Jassband'i (1916) kuran beyazlardır. Bunlar kendilerini Choo Choo Jazzers (1923) olarak da adlandıran Original Memphis Five'dır. "Jazzers" terimi 1951'de, Clef'in yerinde, Charlie Parker'ın stüdyo grubu için kullanılmıştır. *Jazz Me Blues*'u (1927) çalan Bix'tir ve 1932'de "King of Jazz" (Cazın Kralı) olarak aynı ismi taşıyan filmde rol almayı kabul eden de Paul Whiteman'dır.

3) Tek istisna dini şarkıların sunumuyla laik kullanımın karıştırılmaması gerektiğini ileri süren –yine de Antibes ve Newport sahnelerinde görünmeyi isteyen– Mahalia Jackson'dur; 60'lı yıllardan önce siyahi müzisyenler hiçbir zaman caz hakkında konuşmaktan ve bu ad altında yer almaktan yüksünmemişlerdir. Clarence Williams Johnson's Jazz Boys'a dahildi (1921), King Oliver, rakibi Louis Armstrong *Jazz Lips*'i (1926) çalmadan ve Duke Ellington *Sweet Jazz O'Mine*'ı (1930) kaydetmeden once, *Jazzin' Babies Blues*'u (1923) yorumlayan Creole Jazz Band'i kurmuştu.

4) Eğer müstehcen anlama gönderme yapan etimoloji doğru olsaydı, bu deyime, kaçınılmaz olarak, hiçbir zaman sansür tanımayan blues müziğinin sözlerinde rastlamak gerekirdi veya caz kelimesi siyahi din dışı popüler şarkılarda kalıcı olmazdı – önermenin hamlığı ortadadır; buna karşılık, 'to rock' ve 'to roll' tanımlamaları, ikiyüzlülükten bağışık, tüm dünyada boy gösterir ve hiçbir müzisyen bundan endişe duymamıştır. Caz hiçbir zaman müzikal sözcükbilim dışında fiil formunu almamıştır, aldıysa da bu çok geç olmuştur. 1910'lu yıllarda New Orleans'ta tanımlanamayan havalar, temalar ve melodiler dışında hiç kimse "caz" yapmamıştır.

5) Sonuçta, bazı müzisyenlere dilbilimcilerin öğretilerini hatırlatmaktan biraz üzüntü duyuyoruz, Saussure'den başlayalım. Dillerin fenomen tanımları içerisine *diachronie* (durumların arka arkaya gelmesi) ve *synchronie* (belirli ve verilmiş bir zamanda sistem oluşturan durum) kavramlarını karıştırmamak gerekir. Saussure gösterir ki, 'dépit' (gücenme) sözcüğü Franzısca'da önceleri 'mépris' (hor görme) an-

lamına gelirdi. Anlam değişmiştir. Bir kelimenin tarihini bilmek, günümüzdeki kullanımı açısından hiçbir işe yaramaz. Öyleyse, caz kelimesini bu güzel sanatı tanımlamak için kullanalım; bu birkaç sayfada kelimenin en soylu ve bizim için en uygun tanımını verdik.

II. Bölüm

SPIRITUAL

Amerikalı siyahların müzikal dışavurumlarının çoğunda anavatan Afrika'nın kültürel ana çizgileri korunmuştur. Bu durumda öncelikle Herskovits'in bahsettiği 'motor' alışkanlıklarda kendini göstermiştir. Roger Bastide, Bergsoncu terimlerle, bu 'motor' hafızadan hayali hafızayı ayırır. Atalardan kalma ritimler, el çırpmalarda, ayak hareketlerinde, ses tekniklerinde, ama en çok da Marcel Mauss'un ele aldığı vücut tekniklerinde kendini muhafaza etmiştir.

1. Doğuş ve formlar. – Afrika'ya değin antifonasyon (anti ses oluşumu) beyazların kilise vaazı kalıplarına karışmıştır. Spiritual dünyası çok zengin vokal pratikler bütünü olarak çıkar karşımıza. Weldon Johnson'un önerdiği gibi, onu solo ilahilerden başlayıp antifoninin yumuşadığı ara devrelerden geçerek koro formuna uzandığı dört türe ayırabiliriz. Fakat çoklu etaplar da ayırt edilebilir: ritimli vaaz,

dinsel ezgi (moaning), ritimli şarkı ve sonunda transa uzanan "ring shout".

Spiritual müzik gibi, Avrupa'ya özgü ilahilerin Afrika tarzıyla ele alınmasının (hatta bazen melodik ritimli hatırlatmalarla beraber) ilk dışavurumu XIX. yüzyıla kadar uzanır. Ve 'ses Afrikalı kalmıştır' der Gilbert Rouget. Yayınlanan ilk spiritual (1861) '*Go Down Moses*'dır (Louis Armstrong 'Good Book'unda). Avrupa'ya özgü ahengin kaçınılmaz olarak ortaya çıktığı, cemaatin dini ilahilerinin repertuvarını toplama ve derleme görevini de Nashville Fisk Üniversitesi gibi siyahi üniversiteler üstlenecektir.



İç Savaş'tan, yani 1865'ten sonra kurulan üniversiteler Avrupa'ya seyahatler yapan 'Fisk Jubilee Singers' (1871) gibi gelişmiş vokal grupları yetiştirmiştir.

2. Gospel adındaki spiritual. – Caz ansiklopedileri ve sözlükleri kiliselere olduğu kadar konser salonlarına da uğramış olan gospel şarkılarının yorumlarına bölüm ayırmaktan çekinmezler. 1908 yılında Charles Harrison Mason tarafından kurulan 'Sanctified Church' siyahi kiliseleri hareketlendirecek, vücut jestlerine getirilen son kısıtlamaları da yok edecek ve caz enstrümanlarının arasına nefesli bakır çalgıları da sokacaktır.

İsa öğretisine yapılan referans, bazı yazarları, dini ilahileri iki ana akıma bölmeye yöneltmiştir. Biri Eski Ahid'in temalarına bağlı olan klasik spiritual, diğeri İsa'nın yaşam kesitlerine adanmış olan gospel veya modern 'spiritual'dır. Bu durum çürütülemez bir durağan gerçeğe dayansa da, her iki anlamda birçok istisna da mevcuttur. Kesin olan bir şey varsa, dinsel ve dindışı siyahi müzikler hiçbir zaman yok sayılmamıştır ve caz müziği de kendi adına gospel üzerinde baskı uygulamaktan geri kalmamıştır. XIX. yüzyıla has geleneğe bağlı olanlardan daha fazla sayıdaki gospel solistleri, dinsel 'work song'ları ve ilahileri olduğu gibi almak yerine, sözleri ve müzikleri kendileri yazıyorlardı ve içlerinden çoğu plak veya sahne piyasasının içindeydi. Gospel terimi II. Dünya Savaşı'nın ertesinde kendini benimsetti.

3. Gospel ve soul müzik. – Gospelci güzel bir kelimedir ama tarihçilerin XX. yüzyılda spiritual şarkıları söyleyenleri tanımlamak için değil, bazı siyahi grupların kendilerini tanımlamak için seçtikleri bir kelimedir. 'Rosetta Martin Gospelcileri', 'Dayton Gospelcileri', Alex Bradford'un 'Bronx Gospelcileri'. Bazı ünlü gospelciler kiliseye bağlı kalmıştır. Diğer bazı sanatçılar sahnelerde boy göstererek geleneğin temsilcisi haline gelmişlerdir: Clara Ward, Bessie Griffin, Dorothy Mac Griff (Dorothy Love Coates), Marion Williams, Deloris Barrett, James Cleveland, Shirley Caesar, Jessy Dixon. Alex Bradford 'Stradfordettes'i icat etmek durumunda kalmıştır ki bunlar önce Ray Charles'da 'Raelettes', sonra da Ike Turner ile 'Ikettes' olarak anılan şarkıcı ve dansçılardı. Aretha Franklin, Clara

Ward'u taklit etmiştir ve Wilson Pickett model olarak Rev'i almıştır. Julius Cheeks kendi öğretilerini James Brown ve Sam Cooke'ta gördüğünü söylemiştir. Soul Stirrers'dan Jess Whitaker (How Jesus Died, Ray Charles'ın *Lonely Avenue*'suna ilham vermiştir), sonra R. H. Harris ve son olarak da Sam Cooke (Wonderful) plak raflarında birbirlerine karışan albümlerin dinsel ve dindışı sanatlarını neredeyse ayırt edilemez kılmışlardır. Büyük üne sahip çeşitli kuartetler bazen etki altında kalsa da laikleşmeye daha iyi direnmişlerdir.

4. Gospelciler, bluescular ve cazcılar. – Gospelciler, kilise adamları, gösteri ve günlük dilin soul müzik olarak adlandırdığı konser dünyasının insanları arasındaki ilişkiler daha az mesafeli değildir. Thomas Dorsey (Roberta Martin'in adaşı olan gelecekteki ortağı Sallie Martin'i işe sokan) 1910'lu yıllarda Bessie Smith ile tanışmış ve ona hayran olmuştur. Ekonomik kriz sırasında bazı bluescular kolayca kilise şarkıcısı olmuşlardır. Gospelin en yüce değişimiyse caz sahnelerinde Sister Rosetta Tharpe ile yaşanmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan önce Cab Calloway'in yanında Cotton Club'da sahne almış ve Lucky Millender (*Religion Blues*, *Trouble in Mind*) ile plaklar yapmıştır; önce 'dindışı' üslupta çalan piyanist Sammy Price ile sonra da blues tarzına dönecek olan diğer bir 'azize' Marie Knight ile ortak olmuştur.

5. Portre. – İlkel 'sperichil', solist ve koro arasında bir diyalogdur. İç Savaş'tan sonra, tek sesli bu şarkı, çok sesli bir şarkıya dönüşmüştür. Solistin başarısı 30'lu ve 40'lı yıl-

larda bir tür yıldızlığa dönüşmüştü. Bessie Smith'in *blues*un imparatoriçesi olması gibi Mahalia Jackson da *gospel*in imparatoriçesi olmuştu. Aynı trajik gür ses bu iki hükümdarı birbirine yakınlaştırmıştı. Kilisede şarkı söylemeyi öğrenen bütün büyük şarkıcılar gibi kendilerini de aşarak aynı esenlikli vokal tarzında buluşturmuştu onları. *Amazing Grace*'in Mahalia'sı ve Basie ile *Send in The Clowns*'u söyleyen Sarah Vaughan arasındaki bağ, Sarah'ın tamamen dindışı yorumuna rağmen çok açıktır. Chase'in altını çizdiği gibi, mezmurların siyahlar tarafından sahiplenilmesi için tam tanımıyla canlı bir temponun benimsenmesinin etkisiyle bir değişim ve istisnasız biçimde cömert bir senkoplu yaklaşım sağlanmış olmalıydı. Afro-Amerikan müziğinin bazı tipik ve ritmik motiflerinin varlığı dışında, çok etkili bir vurgulamanın ve kesinlikle ölçünün zayıf anlarının altını çizmek gerekir. Konu açılmışken söyleyelim, Avrupa çıkışlı teoriye göre, güçlü zamanlar (birinci ve üçüncü) basa doğru, yere doğru gidenin göstergesidir. Zayıf anlarsa havada olanlardır ve siyahlar onlara büyük bir özerklik atfetmişlerdir.

Spiritual müzik majörde yorumlandığı için (bu fenomeni daha açık bir şekilde *blues*da bulacağız), üç perde aralığının ve gamın yedincisinin alçaltılması yönünde bir eğilim gösterir. Bir tür özgür şaşırtıcı çokseslilik ve vokal fantezileri küresel bağlamın çekimine dahil olmuştur.

6. Gospel ve caz. – 'Spiritual'ın, gospel şarkısının armonisi öncelikle iki tonlu gamın I., IV. ve V. dereceleri üzerine kurulmuştur. "Blue note"lar, onları görmezden ge-

len dinsel temalı yorumlar bilinse de, bunları çekici kılmaya yarar (*Jesus on De Water Side* veya *Black Nativity*, *My Way's Cloudy*). Gospelin armonisi, sürekli hareket halinde olan cazınkinin tersine, zaman içinde biraz değişmiş, kullanım dışı kalmış, çok nadiren ve ağır olarak dokuzuncu akortlar veya kromatik armonilerin devamı olarak kullanılmıştır.

Bazı cazcılar tarafından kullanılan temalar 'spiritual'ların repertuvarından ödünç alınmıştır (Kid Ory: *When The Saints*; Louis Armstrong: yine *When The Saints* veya *Nobody Knows The Trouble I've Seen*; Dizzy Gillespie: *Swing Low, Sweet Cadillac*, *Swing Low Sweet Chariot*'un çabucak yazılmış kaba güldürüsü ve duygusal bir versiyonu). Çeşitli cazcılardaki 'portamento' etkisi Mahalia Jackson'ınkinden (*Amazing Grace*) bağımsız değildir. Ve caz vuruşları gospelcilerin eşliğinde (Marion Williams, *I Just Can't Help It*), "boogie"li piyano seyirlerinde (Mahalia Jackson, *Top Rank*) veya tenor saksofonun araya girdiği rock n' roll benzeri şarkılarda açıkça görülebilir (Sister Rosetta Tharpe, *Joy in this Land*).

Gospel su götürmez şekilde cazın etkisine maruz kalmıştır ve karşılık olarak bazı cazcılar "churchy" (kiliseci) tümcenin bir parçası olmuştur. Bu, özellikle Milton Jackson ve Johnny Griffin için geçerlidir. Gospel ve "bluesy" geleneğinin bir araya gelmesini sağlayan en ünlü şarkıcı, tartışmasız olarak, Ray Charles'dır. 50'li yılların başında laik bir vaiz haline gelmiştir ve kutsal müzikle popüler cazın füzyonunu gerçekleştirmiştir (*I'm Going Down The River*, *Misery In My Heart*, *It Should Have Been Me*, *Sinner's Prayer*). Simge teması *What'd I Say*, gospel tarzı şarkı söyleyişin ağır bastığı

bir *blues*dan başka bir şey değildir. Daha az tanınan ama belki daha gospel olan *Sweet Sixteen Bars* Ray Charles tarafından piyanoda seslendirilmiş ve onun tarafından yazılmıştır (daha yavaş olan *Lonely Avenue* gibi bu sefer 12/8 ölçüsüyle).

"Funky" caz, 50'li yılların ikinci yarısında 'spiritual'ın ritmik duygusunu yeniden ele almayı bildi. Çok güçlü şekilde belirtilmiş vurguların yer aldığı ve "klasik" bir bateri üslubuna dayanan bir ifade formuyla karşı karşıya kalınmıştı.

cha ba da cha ba da

simbal

caisse claire

alkışlar

grosse caisse

Seslerin ritmik tutumuyla eşlikçi gospelcilerin (Samuel Kelsey, *Little Boy* veya *Shine For Jesus*) ve çok farklı anlayışlara sahip cazcıların arasındaki yakınlaşma kolaylaştırılmıştı. (Ray Charles, *Rock House*, Duke Ellington ve davulcusu Sam Woodyard, *Play the Blues and Go*, Chicago session veya Lullaby of Birdland, Los Angeles session). Kontrbas, genel olarak, gospelde, caz stillerinin çoğunda olduğu gibi, ölçünün dört zamanını kabul eder. Piyano, söylemeye bile gerek yok, her yerde olduğu gibi burada da armonik, ritmik ve orkestral bir rol üstlenir. Dayanılmaz bir kışkırtıcı olan ritimciler topluluğu kilise şarkıcılarının arkasında veya dindışı solistlerin ardında yerlerini alırlar.

III. Bölüm

RAGTIME

Spiritual, Avro-Afrikalı ilk müziklerden, cazın ilk köklerinden birisidir. Diğer bir kök 'ragtime'dır. Daha öncesini betimlemek veya tarihlendirmek kolay değildir. Şüphesiz, uzak plantasyon danslarının toprağında filizlenmiş ve "cake walk" içinde kendini göstermiştir.

1. Missouri. – New Orleanslı ragtime müzisyeni ve genelev piyanisti Tony Jackson hiçbir plakta kendisinden bir iz bırakmadı. *Some Sweet Day* adlı parçası Armstrong ile birlikte 1930'lu yılların cazına eşlik etti ve *Pretty Baby*'si bir Willie "The Lion" Smith, bir Herbie Mann veya bir Jimmy Mac Griff'in (org) repertuvarında yaşamayı sürdürdü. Bu efsanevi kişiliğe rağmen, doğmakta olan 'ragtime'ın en aktif merkezi New Orleans sayılamaz. İki şehir onu bu konuda geçer: Sedalia ve Saint Louis. Sedalia'daki bir gece kulübü olan "Maple Leaf"de Scott Joplin ortalığı kasıp kavurmuştur. *Maple Leaf Rag* (1899), diğer ünlü temalar ara-

sında, onun imzasını taşır. Neredeyse Joplin kadar ünlü olan ve Sedalia'nın üretken kompozitörü James Scott, birçok sık çalınan parça bırakmıştır geriye. Jelly Roll'un "New Orleans Jazzmen"le 1939'da çaldığı ve daha sonra 1965'te de John Handy'nin yorumladığı *Climax Rag* (1914) gibi.

Buna karşılık, rag kelimesinin tüm etkileriyle yer aldığı ilk partisyon, Saint Louisli müzisyen Tom Turpin'e kısmet olacaktır: *Harlem Rag* (1897). Louis Chauvin Hurrah Sporting Club'u mesken tutarken, o, Roxland Cafe'nin bir müdavimiydi. Saint Louis'nin *ragtimer*ları, "yer değiştiren vurguların" müziğinin zaferine katkıda bulunan 1904'teki uluslararası sergiden yararlandılar.

Bu iki şehirde, yani Sedalia ve Saint Louis'te, yolculuk eden rag piyanistleri buluşlarını değiş tokuş ederdi. Tom Turpin'in, Arthur Pryor'un yorumcularından biri olan bir banjocu –Slyvester Ossman– ortaya çıkmıştı ve XIX. yüzyılın sonunda yaptığı kayıt bu alanda sahip olduğumuz en eski belgelerden biri sayılacaktı (*Ragtime Medley*, 1897).

2. Louisiana. – *Naked Dance* (striptiz numaralarının eşlik ettiği) kitabının yazarı Tony Jackson Storyville'deki kulüplerin yıldızıydı. Ayrıca, Ferdinand "Jelly Roll Morton"un "yırtık pırtık müzik"ini başlatan kişiydi. Ferdinand Jelly Roll Morton onun şarkılarını yaşatmış ve anısını her zaman korumuştur. Birçok tarihçi "rag" müziğinin cazın habercisi olduğunu düşünür ve özgün bir rag müzik yapan Jelly Roll'u 1902'de cazı keşfetmiş olmakla onurlandırır. İşin doğrusu, Martin Morel'in ileri sürdüğü gibi, tüm eski *ragtimer*lar sol elleriyle tüm zamanları bir metronom düze-

niyle vururken, o, basları sol eliyle ilk senkop edenlerden biri olmuştur. Jelly Roll rag repertuvarına birçok kişisel yenilikle katkıda bulunmuştur. Bunlar arasında en ünlüsü caz repertuvarının vazgeçilmez bir parçası olan *King Porter Stomp*'tur.

3. **Kuzey ve Doğu.** – Birçok *ragtime*cı Sedalia'dan kalkıp Saint Louis'e gelmiş, 1904 Expo'sunun ardından da, Tony Jackson, Scott Joplin, Jelly Roll'un kabare ve tiyatrolar için çaldıkları, Kuzey'in büyük şehri Chicago'ya yönelmişlerdir. Doğu, sadece bir süre sonra ele geçer. Eubie Blake'in (1883 yılında doğdu ve yüz yaşına kadar yaşadı) şehri Baltimore, birçok piyanistin ün kazandığı Amerika'nın bu bölgesinde önemli bir yere sahiptir. New York'ta, beklendiği gibi, rag zafer kazanacaktır. Aynı şekilde, burada yokoluşu da yaşayacaktır. Caz piyanosu, sol elle, zayıf zamanların üzerine akortlar, güçlü zamanların üzerine baslar ("stride" tekniği) çalarak onu da alt edecektir. Bu düzeni uyarlar ama tamamen farklı bir anlayışla. Önceleri yeni bir tip 'rag'a benzeyen stil, sonuçta bu tarzı ortadan kaldırmış ve onun yerine geçmiştir. New York'ta, Eubie Blake, Luckey Roberts, Donald Lambert, Paul Seminole gibi *ragtime*cılar, James P. Johnson, Willie The Lion Smith, Fats Waller, Joe Turner gibi "stride" ustalarının, asıl cazcıların öncüleri oldular. Popüler ortamların yanı sıra burjuva sınıfını da ele geçiren rag, piyanonun mektepli tekniğine eli yatkın, Avrupa geleneğini iyi tanıyan müzisyenlerin işiydi. Bu bilge tarafı New Yorklu cazcıları etkileyecekti, hatta Duke Ellington'u bile.

*Ragtime*cı yazılmış notaların değerlerine titizlikle uyar ve doğaçlama yapmaz. Cazcı ise, tersine, ona yorumsal bir fantezi ekler ve genellikle ritmi daha fazla eşeler. Jelly Roll Morton dikkatlice dinlendiğinde görülür ki, 1920'li yıllardan itibaren, eğer ikili (binaire), çift sekizlik notaların ortaya çıktığı ölçülerde yaşayabildiyse, vurgulama eğilmiş, başka koşullarda hafifçe ve üçlüye (ternaire) doğru kaymıştır. Bu yeni hassasiyet –cazcının doğaçlamadan aldığı bildik zevkinin yanı sıra– iki müzik arasında tartışmasız bir farklılık yaratır. Yine de, piyanonun orkestraya katılmasıyla birlikte, *ragtime*cıların ustalığı ilk New Orleans stilini derinden etkileyecektir.

Orkestral ragtime –orijinal ve caz– etüdü için, Jim Europe (*Down Home Rag*, 1913), Nick la Rocca (*Tiger Rag*, 1917), Eubie Blake ve Shuffle Along Orchestra (*Baltimore Buzz*, 1921), Paul Mares (*Maple Leaf Rag*, 1935), "Jelly Roll Morton's New Orleans Jazzmen" (*Climax Rag*, 1939) gibi toplulukların yaptığı yorumlar dinlenecekti.

4. Zafer, düşüş, yeniden doğuş. – "Ragged music"in büyük serüveni 1897'den 1917'ye kadar uzanır. 1920'li yıllarda rag'in modası kaçınılmaz olarak geçer. Kimi yerlerde yeniden doğacaktır. Örneğin, Claude Bolling 60'lı yıllar boyunca bu tarihi zeminden yararlanacaktır. (*Temptation*, *Saint Louis Rag*, *Perfect Rag*, *Mississippi Rag*). Bir süre sonra, 1970'lerde, ragtime California'da David Bourne'un orkestrasında, sonra New Orleans'ta İsveçli piyanist Lars Edegran'ın karma orkestrasında işleyişe geçer. George Roy Hill'in 'The Sting' ('Üçkâğıtçı) adlı filminde yeniden ortaya

çıkar. Akademik sanat veya popüler sanat belgelerini eşeleyenlerle ragtime yeniden çalınan bir müzik haline gelecek ve Maxine Roach 80'li yılların ortasında yaylı çalgılarda dört ayrı notalı müzik (quatuor) için hazırlanmış nostaljik bir versiyon ortaya koyacaktır.

5. Ragtime ve Caz. – Ragtime cazla hem yakın hem uzak ilişkidedir. Rag'in en geçerli formu her biri on altı ölçülü temaların birbirini takip ettiği formdur (birçok marşta olduğu gibi). ABACD şeklinde bir sıra izler (*Maple Leaf Rag*). Partisyonlarda temaların birçoğu tekrar edilir (örneğin, *Maple Leaf Rag* için AA', BB' A" CC' DD') ama deneyim göstermiştir ki, yorumcular kendilerini 'nakarat-lar'ın büyük bir kısmından bağışık hissetmiştir. Bu tema serileri –burada sadece en ünlülerini sayacağız– farklı şekillerde kendilerini gösterir. *Maple Leaf*'de olduğu gibi ABACD (*The Entertainer*, *The Chrysanthemum*, *Gladiolus Rag*, *Grace and Beauty*) biçiminde, ABCA düzeniyle (*Tickled To Death*), ABCD (*Cascades*), ABACB (*Nightingale Rag*), ABACDA (*Calliope Rag*) ya da ABCABD (*Original Rag*) düzeniyle. Çok ilginç biçimde, caz repertuvarı içerisinde 'rag' başlığını taşıyan eserler arasında en popüler ve en tanıdık olanı 'Tiger Rag' daha önceden yapılmış olanlarla hiçbir ilintisi olmayan bir form sunar. *Praline* adında bir Fransız kadrilinden esinlenmiş bir parça söz konusudur ve üç tema kapsar: ABC sonuncu doğaçlamalar için kullanılır. Bu sonuncu tema cazda binde bir rastlanan bir ton kullanır. Alt dominantın (gamın dördüncü notası) alt dominantı: A bemol (B bemol belirleyici ton). Bu vesileyle şunu be-

lirtmeli ki, doğaçlamacılar hemen hemen her zaman 'ragtime'ın sadece bir temasını benimseme geleneğine sahip olmuştır. Popüler şarkılar içinde kıtayı (veya dizeyi) terk ederek nakaratı (veya koroyu) korumuşlardır.

Rag temalarının büyük bir kısmı, klasik, hakim ilk notanın (tonique) komşu tonlardan alınan ödünçlemelerle yaptığı armonik değişim üzerine kurulmuştur. Caz, elbette, başlangıcında aynı akort zincirlerinden yararlanmıştır ama durağan kalan 'rag'in tersine armonik paletini zenginleştirmeyi hiç bırakmamıştır, özellikle de XX. yüzyılın ikinci onyılında. 'Stride' ustaları gibi tanınmış cazcılarda sıralama ve özgürleşme kavranabilir: James P. Johnson (*Carolina Shout*) veya Willie The Lion Smith (gerçekte bir rag olan *Blame It on the Blues*), Fats Waller (*Alligator Crawl*, *Handful Of Keys*). Aynı şekilde, iyi yazarların rag temalarını ele alan tüm caz piyanistlerinde de.

IV. Bölüm

BLUES

'Spiritual'ı Afro-Amerikan müziğin dini eğilimlerinden biri ve *blues*u da –ragtime'dan sonra– dindışı eğilimlerinden biri olarak kabul ettiğimizi farz edelim. Blues, herkesin bildiği üzere, 'çadır gösterilerinde' (sirk çadırı altındaki gösteriler) ve 'ilaç panayırlarında' (sihirli şerbet fuarları) kendini göstermiştir.

Bu formun daha mütevazı hali tarladaki işçilerin çağrısı veya sokak satıcılarının bağırışı olan 'holler'dır. Sesin yükselişindeki titreme ve ani değişimler *blues*ın bağrında yeniden bulunacaktır. Metfessel ve Seashore'un ve onların ardından Odum ve Johnson'ın 1926'da fonofotografik analize tabi tuttuğu gibi.

1. Hazırlık ve doğuş. – Çoğu yazar *blues*ın ve tabii öncelikle 'blue note'ların kökeni sorununu çözmeye çalışmıştır. Ernest Borneman (*A Critic Look at Jazz*), Afrika'nın batısında kullanılan pentatonik biçemin, sürgündeki te-

bayı, sistemlerinde eksik olan üçlü ve yedinci majörleri düzenlemeye yönelttiğini düşünüyordu. Yurtlarından koparılan köleler bu iki notayı aşağı yukarı belirterek, aynı hamleyle, 'blue note'ları yarattılar. Afro-Amerikan müziğinin en büyük isimlerinden biri olan Jacques B. Hess, birçok defa, eğitim uzmanı müzisyenlerin kaleminden çıkan bu açıklamayı eleştirmiştir. Bu bakış açısı ona göre tutarlı değildir veya artık tutarlı değildir. Niçin? Çünkü etnik mahreçli müzikoloji Afrika'nın batısında pentatonalin (beş tonlu) dışında başka bir şeyin var olduğunu göstermiştir. Diğer yandan, pentatonalin ilkel bir düzen olduğu varsayıldığında, hangi pentatonalin baz alınacağı bilinemez çünkü bundan beş tane vardır. En iyisi, Afrika'nın bu bölgesinde, yedi dereceli eşit olmayan ölçü düzeneklerinin, bir tam tondan alt aralıkların ve bir yarı tondan hafifçe daha yükseklerin, özellikle III. derece ve IV. dereceyle VII. ve VIII. derece arasına katıştırılmış olduğunu hatırlamaktır. J.-B Hess, burada 'blue note'un muhtemel bir kökeninin görülebileceğini hipotez olarak ileri sürer.

2. Tanım. – Blues, İç Savaş'ın ardından doğmuş Afro-Amerikan bir müzikal formdur. Başlangıçta vokal sanatına dahilken –yakınma ve ağıt tarzı– XX. yüzyılın başından itibaren enstrümanlı ifadeler de görülmeye başlamıştır. Bu şekilde tutunmuş ve evrimsel cazla birlikte gelişmiştir. Blues, doğuş dönemi dışında –arkaik dönem– özgün bir biçemle, (istisnalar dışında 12 ölçülük) bir armonik yapıyla (tipik bir akort zinciri) ve melodik bir tarzla (blue note denilen istemli notaların sık kullanılmasından oluşan)

kendini gösterir. Teknik marifetten çok ifade kaygısı taşır. Yine de, Armstrong'da (*West End Blues*) veya daha sonra Parker'da (*Parker's Mood*) görüldüğü gibi, bu sonuncusunu her zaman dışlamış değildir. Bu ruh, kimi zaman, sanatçının yorumuna bağlı olarak, 'anatole' veya 'balad' gibi başka formlarda görülebilir. Bu uyarının sık sık dile getirilmesinin nedeni, Billie Holliday'in en iyi örneklerini sunduğu gibi, 'blues'un dışında da 'bluesy' nüanslara rastlanmasıdır. Var olan bir düşüncenin tersine, blues yavaş bir tempoya bağlı değildir. En canlıları da dahil olmak üzere her tempoda çalınır.

Melodik olarak 12 ölçülük blues dört ölçülük 3 tümce taşır ve kıta olarak dizilmesi bu şemayı ortaya çıkarır. Kıtalar en klasik şekilde her periyodun ilk iki ölçüsünde vokal olarak dile getirilmiştir:



Ama bazen daha fazla yer kaplayabilir ve örneğin ilk dört ölçünün tamamına yayılabilirler. Bu, *Lonesome Atlanta Blues* (Bobby Grant'ın) veya *Mister Conductor Man*'in (Big Bill Broozy'nin) üçüncü korosunda söz konusudur.

Yüzyılın başıyla yirmili yıllların başı arasında, blues, 8 veya 16 ölçülük (örneğin, *Careless Love Blues*) farklı doğalara sahip temalarla ortaklık yaparak ve aynı şekilde klasik armoninin inceliklerini kullanarak (öncelikle geçiş akortları)

estetik anlamda bir serbestlik yaşamıştır. Buna karşılık, yirmili yıllar bazı kompozitörlerin hem armonik hem tematik anlamda bir tür arındırmaya giriştiğine tanık olacaktır. 12 ölçülük 'blues'u muhafaza etmek ve yaratmaktan başka eğilime sahip olmayacaklardır. Bu ölçülere hiçbir tamamlayıcı tema katmayacak ve aynı zamanda ilk popüler şarkıcıların önerdiği akort zincirlerine geri döneceklerdir. Bu dönemden itibaren kendimizi bir tarafta alt dominantı (5. ölçü) yedinci dominant akort tarafından öncelenen (4. ölçü) perde çeşitlemesiyle makamsal bir blues ve diğer yanda, ilk dört ölçüde, VII. derece 'blue'nun armonik kullanımıyla elde edilen modal bir blues ile karşı karşıya buluruz.

30'lu yılların sonunda ama çoğunlukla 40'lı ve 50'li yıllar boyunca 'Bopper'larla birlikte makama yardımcı blues seçeneği yeniden bulundu. Canlı tempoda bile akort bolluğu sergileyen bir blues (örnek: Charlie Parker'ın *Billie's Bounce*'u veya yine aynı yazarın *Blues For Alice*'i – Verve tarafından *Swedish Schnapps* ile eşleştirilmiştir ve ortama göre 'İsveç Blues'u adı altında çalınır). Diğer yandan, bu armonik bolluk, kişisel zenginliği küçük formdaki dehasına dayanan Thelonious Monk gibi bir münzevide daha az belirgindir ve özgün akordun art arda gelişlerini yeniden ele almayı kendilerine yasaklamayan bazı müzisyenlerde (bir örneği Milton Jackson ile Miles Davis'in *Bag's Groove*'unda bulunur) görülür.

Minör blues bazen caz müzisyenlerine cazip gelmiştir: Duke Ellington'un *Black and Tan*'ı, yine Duke'un *The Mooche*'unun dördüncü teması ve *Ko-Ko*'nun teması, Teddy Wilson'ın *Blues In C Sharp Minor*'ı, John Carisi'nin *Israel*'i,

Horace Silver'ın *Señor Blues*'u, Nina Simone'nin *Do I Move You*'su. 60'lı yıllarda popüler müzisyenler 'blues'un içinde eski bir değişikliği genelleştirdiler. Onuncu ölçüde IV. derecenin akordunu V.'nin yerine yaygın biçimde kullanılır hale getirdiler. Bu kullanım tüm caz varyetelerine yayıldı.

3. Biçem üzerine açıklamalar. – Başlangıçta, blues, sıkı yapı kurallarına uymamıştır. *Blues*un öncülerinden ve kırsal geleneğin temsilcilerinden biri olan Blind Lemon Jefferson –plakları geç bir tarihte, 1925'ten sonra kaydedilmiştir– XIX. yüzyıl 'blues'una sadık bir imaj çizer. Avrupa müziğinin ölçü çizgisinin zaferini ancak XVI. yüzılda görmesi gibi, blues da ancak çok geç bir tarihte kesin bir biçeme bürünmüştür. Blind Lemon'un *Rabbit Foot*'unda ritim gizlidir ve ölçü belirlenmemiştir.

XIX. yüzyılın sonundaki blues, 8, 12 veya 16 ölçülük taslaklar uyarlamıştır. 12'lik taslaklar I. Dünya Savaşı sırasında kendini kabul ettirir ama seçili biçeme saygı göstermek minstreller arasında ancak 20'li yıllarda bir kurala dönüşecektir. 8 ölçü üzerine kurulu blues oldukça enderdir: Örnekleyelim: *How Long Blues* (Leroy Carr), geleneksel *Trouble In Mind*, *Cherry Red* (Pete Johnson ve Big Joe Turner). Bazı 'blues'lar 16 ölçüye sahiptir: *Soft Winds* (Benny Goodman), *Vine Street Ramble* (Benny Carter), *Watermelon Man* (Herbie Hancock). 32 ölçü üzerine kurulu sözde blueslar, yabancı armonik zincirlerin geleneksel örgüsüne karışan deneyimlerdir. Örneğin, *Tishomingo Blues* (Spencer Williams) veya *Revolutionary Blues* (Milton Mezzrow).

Blues 12 ölçüye sahip olmadığında, doğal olarak, parmaklığında (grille) farklı usullere göre bir büzülme veya bir gerilme saptanır. Caz dünyası, aslında, parçaların art arda gelen akortlarını parmaklıkların arasına kaydeder (Amerikan şifreleme sitemi kullanılarak: do = C; re = D; mi = E; fa = F; sol = G; la = A; si = B).

Belirtmek gerekiyor ki, birçok caz teması, blues olmamalarına rağmen blues terimini kafa karıştıracak şekilde başlıklarında kullanmaktadır. Örneğin, *Limehouse Blues*, *Down Hearted Blues*, *Wild Cat Blues*, *Savoy Blues*, *Bye Bye Blues*, *Santa Claus Blues*, *Tokyo Blues*, *Junk Blues* ve en harekete geçirici olanı *Lady Sings the Blues* veya *I Ain't Got Nothin' but The Blues.*

4. Armonik yapı üzerine açıklamalar: Parmaklık fenomeni. – Parmaklık art arda gelen akortların karelere bölünerek sunuluşudur. Do ile başlayan klasik blues için basit parmaklık şöyledir:

C	C	C	C7
F	F	C	C
G7	G7	C	C

Pamaklıklarla beraber cazda art arda gelen akortları şematik ve orijinal bir şekilde göstermeyi keşfediyoruz. Bu parmaklıklar okunabilir ama cazcıların armonik zincire alışık olan kulakları bunlardan büyük çoğunlukla bir olanak olarak yararlanır.

5. Melodik yönler üzerine uyarılar: 'blue note'lar.

A) *Genellemeler*. – Folklorik şarkının içinde beliren 'blue note'lar hareketlidir ve on iki yarım tona eşit oranlama içine yazılmazlar. Klavyeci olmayan solist ve şarkıcılar, mizaçları uyarınca üçüncü, yedinci ve beşinci notaları az veya çok bükerler. Dolayısıyla, bu notalar yarım tonun içinde anlamlı bir şekilde 'dolanırlar' (herhangi dokuz durak). Klavyeli enstrümanlar ('pitch control'lü modern *synthesizer*lar haricinde) 'blue note'ların ortaya çıktığı esnek çalış olanağını sunmaz: Piyanistler veya caz orgcuları söylem ve ona uygun heyecan yoğunluğuyla kendi kapasitelerinin dışında olduğunu çağrıştıran bazı yöntemlere başvururlar, terimin klasik anlamıyla *appoggiatura* kullanarak. Bu yöntemlerden biri, iki üçlünün (majör ve minör) aynı anda dinlenmesini salık veren 'süs notaları' eklemeye dayanır. Örneğin, bir klavye üzerinde parmak siyah tuştan beyaz tuşa gerekirse kayabilir:

4 1

2 2

III. derece blue (E bemol) mükemmel bir majör veya dominant (do'nun üzerinde veya do 7) akordun ifadesi sırasında ortaya çıkabilir (melodik olarak). VII. derece blue (B bemol) tam bir majör (do üzerinde) akort üzerinde kendini gösterebilir. V. derece blue (G bemol) tonik akordun önerme tümcesi sırasında genellikle birdenbire beliriverir.

Tonal sistemin majör gamıyla bütünleşen bu 'blue note'lar 'blues gamı' veya 'blues modu' olarak adlandırılan yeni bir ses ıskalası oluşturmuşlardır:



Bu 'blues'un içinde ne duyuyoruz? Potansiyelleri nedir? Zenginliğini oluşturan nedir? Blues, tartışmasız olarak, iki kültürün kesişme noktasındadır. Eşzamanlı olarak en az üç basit sisteme referans yaptığını fark etmek gerekir: Bir tarafta Avrupa tarzı majör gam, bir tarafta 'dor' ve 'miksolydios' üslubu (ilk notanın tonuna geçmiş olan bunlar Afrika'dan gelmiştir).

B) *'Blue Note'ların hiyerarşisi.* – Üç blue note, gramatik işlevleri ve duygusal değerleri söz konusu olduğunda eşdeğer olmaktan uzaktır. Bu temel gerçek, hiçbir zaman bize açıkça gösterilmez, hatta işaret edilmezken, büyük olasılıkla, blues müzisyenleri tarafından saptanmıştır. Blue note'ların, gittikçe azalan şekilde, III. derece 'blue'dan, arada VII. dereceden geçerek, V. dereceye gitmesiyle ortaya çıkan hiyerarşisinin bizce üzerinde durulması gerekiyor.

III. derece 'blue'. – Birinci notanın akordu üzerinde veya majör dominantında, şarkıcılar ve suflörler arasında, şiirsel olarak akraba olduğu temelin (modern anlamda) 'appoggiatura'sı sayılabilir. Bu üçlü, ilk notanın akorduna çok ya-

WALKIN' - Clifford Brown'un solosu

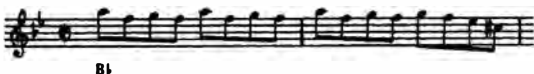


kın olarak, ona sıkı sıkıya bağlı, ona doğru çekiliyormuş gibi duyulur. Diger 'blue note'ların aksine, III. derece 'blue'nun melodik bir işlevi vardır.

VII. derece 'blue'. – Dominant VII. akort üzerindeki bu blue derecesi daha az depresiftir. Melodik olarak dominant tarafından çekilmiş olarak kabul edilebilir. Bunun dışında armonik bir zenginlik getiriyor gibi gözükür. Miksolydios usulü modun işaretinin altına yerleştirilerek melodik tümceyi sabitleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu VII. derecenin 1920'li yıllarda majör akorda katılmış ve bu vesileyle yerleşik makamları sarsmış olduğunu hatırlayalım. Dominant VII. akort gibi ses çıkaran bu akort aslında tonik bir akorttur. Blue note üç alt dominant akortla birleşerek blue note 7 haline gelir.

C7	C7	C7	C7
F7	F7	C7	C7
G7	G7	C7	C7

LESTER LEAPS IN - Lester Young
(durağan bir anatole içindeki 7. blue üzerine vurgu)



Bu blues gamı, görüldüğü gibi, keskin melodik-armonik kullanımlara elverişlidir. Gil Evans'ın *La Nevada*'sının (solde 12 ölçülü tema) paralel akort tekniği ve göz kamaştırıcı majör-minör ilişkisi sayesinde kanıtladığı gibi:



V. derece 'blue'. – V. derece blue, tonik akort üzerinde, majörde ve özellikle de minörde çok geç ortaya çıktı. Cazcıların kulağı, doğal olarak, diğer blue notalar için olduğu gibi beşinci aralığın alçalmasına duyarlıydı. Bu, Duke Ellington'da, Bubber Miley'in *Black and Tan*'ının ikinci korosunun ilk ölçüsünde söz konusudur (6 Ekim 1927, Victor). Bu, aynı şekilde, Cootie Williams'ın, Duke Ellington'ın *Echoes Of Harlem* icrası için (27 Şubat 1936, Brunswick) veya Sidney Bechet için, karşı-şarkıda, *2/19 Blues*'un Armstrong tarafından söylenen korosunun sekizinci ölçüsü için geçerlidir (27 Mayıs 1940, Decca).

Burada bir uyarı gerekli: Eğer III. derece blue melodik olarak ve doğrudan toniğe ve VII. derece blue dominanta katılırsa, V. derece blue, çözülmek için, dominant altı gamın güçlü notası olan IV. derecenin geçişini çağırıyora benzemektedir. Bu IV. derece, üçüncü majör veya minör etrafından, (daha sık olarak) temel (do) üzerinden kendi kendine çözülmeye yönelir.

BLACK AND TAN FANTASY - Bubber Miley'in solosu



Bop müzisyenleri ritüel olarak hafifletilmiş beşliye başvurur ama bu onlarda beşli blue ile karışmaz, kendini yer-

leşmiş bulduğu basit bir bağlamda olmasından dolayı blue note değeri kazanmaz. Blue notalar, popüler ve bilge her türlü caz içinde dolaşır ve her tip tema üzerine korolarda karşılaşabilirler.

Blue notaların armonik kullanımı üzerine. – Üçüncü ve yedinci 'blue note', armoniyi zenginleştirmek için melodik düzendeki işlevlerini terk ettiklerinde, 'Gershwin'in dokuzuncusu' adında özel bir akordun doğmasına neden olabilirler (gerçekte bemol 10). Bu akordun doğası, artırılmış dokuzuncuya eklemlenmiş olabilir.



6. Akort perdelerinin gelişimi. – Tarihsel gözatmamız sırasında 'blues'un yapısını etkileyen birçok değişimin üzerinde ısrarla durduk. Bu değişimler genel bütünlüğü içinde cazda da görülen farklı değişimlerle paralel olarak ele alındı. Hızlı bir kronolojik tasvirin verilmesinin, konuyu eksiksiz ve açık olarak anlatmak açısından gerekli olduğunu düşünüyoruz.

Blues metodunda, notaların, üzerinde bulundukları akortlardan nispeten bağımsız olmaları şöyle açıklanır: Müzisyen, onları, ait oldukları akort üste çıkmadan yabancı bir akordun üzerine öne alarak çıkarabilir. Bu bir gelenek olduğundan örnekleri çoktur.

Hancock'un *All For You* parçasındaki solosu üzerinde, E bemol, G bemol, D bemol notaları, sağ elde, teorik olarak

ALL OF YOU - Miles Davis, Antibes 1963;
Herbie Hancock'un solosu



aralarında hiçbir ilintinin bulunmadığı B bemol akordu üzerinde göze çarpacaktır. Arkadan gelen akorda göre öndekileri alır ve bu modda sahip oldukları güçle müziği güçlendiririrler ve dayanılmaz biçimde makamsal çözülüşü çağırırlar. Akortların sıralanışı ne şekilde olursa olsun, bağlı kalacağı bir karakteri güçlendiren notanın kulakta yarattığı bu aldatmacanın üzerinde durmak gerekir.

Sıra, 'blues'un hiçbir benzeri olmayan bir tarz, Afro-Amerikan sanatının dünya müziğine yaptığı en şaşırtıcı katkılardan biri olarak ele alınmasında. André Hodeir'in dediği gibi, blues, blue notaların düzensizce yöneldiği üç çekici kutbuyla, tüm bilinenler arasındaki en hiyerarşik ve en yoğun içsel gerilimi saklayan tarzdır.

V. Bölüm

NEW ORLEANS

Hiç itiraz etmeden kabul edilmesi gereken ilk caz stili, siyahlar, kreoller ve beyazlar tarafından icra edilen 'New Orleans' stilidir. Üç üflemeli melodik enstrümanı bir araya getirir: kornet, klarnet ve trombon. Topluluk, doğaçlamalarında kornet ağırlıklı olarak melodik bölümü üstlenir. Bu, üçlü arasında en olumlayıcı olandır. Temayı mümkün olduğunca süsler ama hiçbir zaman onu derinden değiştirme noktasına ulaşmaz. Klarnet, melodik-armonik bir bölümü üstlenir. Trombon, akort değişimlerini belirleyen önemli notaları gösterir. Piyano, 'yürüyüş toplulukları'nda bulunmadığı gibi, hiçbir ilksel New Orleans topluluğunda görülmez. Buna karşılık, gitar veya banjo, kontrbas veya tuba ve davullar (küçük davul, büyük davul ve tamburlar) armonik ve ritmik bir destek vermekten sorumludur. O döneme tanık olanlar, New Orleanslı müzisyenlerin genellikle kolektif olan doğaçlama eğilimleri ve zevkleri üzerinde dururlar. Buster Bailey'nin dediğine göre, Memphis'te doğaç-

lama ancak bu New Orleans geleneğinin keşfedilmesinden sonra ortaya çıkmıştır örneğin.

1. Dixielandçiler. – Açıkça bir Louisiana geleneğine ve cazın kendi ismine referans vererek ilk ortaya çıkan plaklar 1917 Ocak ve Şubat'ında yapılmış olan kayıtlardır. Bu kayıtlar New Orleanslı kornetçi Nick la Rocca tarafından yönetilen, 'Original Dixieland Jazz Band' adında, küçük, beyaz bir orkestra tarafından yapılmıştır. Sanatsal kalitesinin sınırlı olmasına rağmen caz mantığının bir bölümü burada belirgindir. Orkestra mizah anlayışından yoksun değildir ve kişneme ve böğürme efektleriyle eğlenirler (*Livery Stable Blues*).

Diğer iki New Orleanslı beyaz müzisyen, Paul Mares (trompet) ve George Brunies (davul), bir süre sonra, ilk fonografik izleri 1922'lere uzanan 'New Orleans Rhythm Kings'in yıldızları olacaktır. Original Dixieland öncelikle eğlence ağırlıklı bir rol üstlenmişti. NORK'larda müzik, cazın en güzel mesajı olan bir sıcaklık boyutu ve yeni bir coşku edinmişti (*Tin Roof Blues*).

2. Eski New Orleans. – New Orleans stilinin siyahi kurucuları doğru zamanda göçmüşlerdi. 1910'ların sonunda Kid Ory California'ya, King Oliver ise Chicago'ya gitti. 1922'de Ory, Los Angeles'ta, *Ory's Creole Trombone*'u kaydetti. Genç Amstrong'u yardıma çağırmış olan King Oliver, bir sene sonra, ilk yüzlerini Gennett stüdyolarında, sonra da Okeh stüdyolarında kaydedecekti. Oliver'ın topluluğu New Orleans geleneğini izleyerek kendiliğinden bir çok-

seslilik, baştan çıkarma değeri ritmik kaliteye bağlı olan bir çokseslilik icra etti.

Oliver'a özgü bu müziğin ritminin iki zamanlı olduğunu hatırlayalım. C (4/4)'te veya tempo canlı olduğunda, klasikte 2/2'ye denk gelecek şekilde, X (C)'de dinlenebiliyordu (bu da 'Brass Band'lerde tubanın işini kolaylaştırıyordu). İlginç bir şekilde, bu çok yaygın, popüler ve banal ritim, cazda icra edildikçe, zaman içinde 'swing'i keşfeden ve onaylayan müzisyenler sayesinde kendini tahakkümden çıkmış bulacaktı.

3. Dağılan New Orleans. – Kolektif çalma tekniği 1923'e doğru çatırdayacaktır. Önce, Clarence Williams Blue Five'da Sidney Bechet'le, sonra genç Louis Armstrong ile çalacaktı. İki dev Louisianalı –Louis, Sidney– birbirlerinden kuşkulanır, ışıltılı sololarla birbirleriyle çatışırlar (*Texas Moaner*). Bechet'in hacimli aralığına (ikinci koronun sekizinci ölçüsü) Louis Armstrong'un kesin ve umursuz repliği karşılık verir: 'Zamanın gerisinde' çalan bu dört çürütülemez nota, cazın bir sonraki on yılda bürüneceği tarzı önceden haber verir nitelikteydi; diğer bir deyişle, Count Basie tarzını. Diğer yandan, üçüncü koronun aynı yerinde, bu sefer başrolde bulunan ve bir ara alma sırası gelen trompet, tempoyu iki misline çıkararak, Oliver'ın *Tears*'iyle beraber bir çizgi çizerek 'swing'i mükemmel bütünlüğüne ulaştırır. Bu ara, ritim üzerinde tam bir egemenlik sağlar. Öyle ki, eğlenceli ve değişken bir hamleyle devam edilir. Bu ara, başlangıçtaki değişmez ve gizli tempoyla paradoks oluşturacak şekilde, tümcenin tamamlanması sırasında ritme tam

bir hakimiyet, tutumluluk ve frenleme sergiler. Tüm caz tarihi içinde başka hiçbir müzisyen ritimlerarası hareketlilik düzeninde bu kadar ileri gitmemiştir. Derin tasarısı içerisinde cazı ortaya çıkaran, en azından doğrulayan bu özgürlüğü Louis Armstrong Hot Five'ın tüm plaklarında görüyoruz.

1925 yılında Armstrong küçük bir orkestra kurdu. Bazı istisnalar dışında, kaydedilmiş eserlerinde, Oliver'ın *Creole Band*'i ve Williams'ın *Blue Five*'ıyla benzerlikler taşıyan bir düzenlemeye rastlanır. Louis bateriyi olağanüstü Baby Dodds'a emanet etmişti. Temaların icrası genelde kolektif doğaçlamayla gerçekleşse de (*Gut Bucket Blues*, *Heebie Jeebies*), yine de, bir solist tarafından yapılan gösteriler vardı. Daha iyi bir sessel dengeye rağmen dinleyici büyülenip kendini tamamen ve sadece Armstrong'a kaptırmış oluyordu (*Cornet Shop Suey*, *Big Butter and Egg Man*). Onu ilk defa, tek hece üzerine heceleme yaptığı (Scat Chorus) Heebie Jeebies'de şarkı söylerken duyuyoruz.

1927 senesi boyunca, Armstrong, kendisine gelinceye kadar, New Orleans'ın bir sembolü olan grup doğaçlamasıyla arasına bir tür mesafe koyar. Kolektif doğaçlamalardan arınmış orkestral düzenleme, trompetine zirvelere ulaşmak için yeni bir şans verir (*Struttin' With Some Barbecue*). Solistin karakteri o zamana kadar hiç görülmemiş bir önem kazanacaktır ve caz içerisinde daha kişisel, yeni bir dışavurum tarzının yolunu açacaktır. Haziran 1928'de, Louis, Dodds gibi, baterinin kralı ve New Orleans'ın yerlisi olan Zutty Singleton'u angaje eder. Bir sene önce, kısa süre için kendini gösteren Earl Hines piyanoya geçer. Onun gelişi

ve Louis ile yaptığı işbirliği kişisel gösterilerin baskın karakterini öne çıkarmaya yardımcı olacaktır. *West End Blues*'un girişinin gösterdiği gibi, piyano ve trompet geçişleri parçanın genelindeki 'miskin' havayla karşıtlık yaratır. Doğaçlama yaklaşımı içinde çalınan bu giriş, Armstrong'un bu göz kamaştırıcı esin kanatlanması, caz için büyük hırslar vaat eder: Gerek enstrümantal performansların düzeni, gerekse şarkıcının trompetçininkinden aşağı kalmayacak sanatsal zekâsı açısından.

WEST END BLUES - Louis Armstrong'un girişi

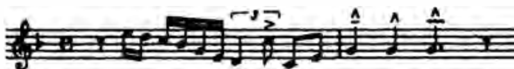


Hot Five ve Armstrong'un Hot Seven'ı ile birlikte, New Orleans stili, bir sınıra, daha önceki halinden bir kopma gerçekleştirmeden, bir dönüşüm geçirmeden kendini muhafaza edemeyeceği bir noktaya ulaşır.

4. Chicago'daki Dixieland. – 'Chicago stili' olarak adlandırılan şey, bir taraftan Original Creole Band', Hot Five gibi gruplardan, diğer taraftan da Kafkasyalılar, Timsahlar gibi, o zamanlar ODJB ve NORK'lar olarak adlandırılan gruplardan ilham almış bir tarzdır.

A) *'Wolverines' ve 'Gang'*. – Bix Beiderbecke, 1924 yılında, 21 yaşındayken, birkaç arkadaşıyla birlikte 'Bix and his Gang' veya 'Bix and Tram'ı kurmuştu. Ayrılmaz iki arkadaş ve Armstrong hayranı olan Bix (kornet) ve Frankie Trumbauer caz için yeni ifadeler buldular: sesler, ince işlenmiş tümceler. Bix'te bizi çeken, öncelikle, aynı işitsel periyotta, çizgilerini açık, saydam ve ölçünün ilk üç zamanına dayanmış bir ritimle bitiren sekizli nota ve çift sekizli notalı arabesklerdir.

SINGING THE BLUES - Bix Beiderbecke'nin arası



B) *'Chicagoans'*. – Bix'in ve NORK'un plakları 'Chicago Rhythm Kings' üzerinde bir iz bıraktı. Genç insanlardan oluşan bu ardıl toplulukta lider olarak klarnetçi Frank Teschemacher bulunuyordu. Çevresindekilere gelince: Eddie Condon, Bud Freeman, Gene Krupa, Pee Wee Russell, Jess Stacy, Joe Sullivan. Chicago Stili, New Orleans stilinin değişikliğe uğramış halidir. Tümceler daha kısa ve özlüdür. Vurgulama ve karakteristik, gerilimli bir canlılık uğruna bolluktan kendini yoksun bırakan küresel bir sese uzanır. Tenor saksofon trombonun yerine geçer. Gitar kesin olarak banjonun pabucunu dama atar. Ve kontrbas tubayı dışlama eğilimindedir. Tüm Chicagolu müzikler her parça boyunca yüksek boyutta bir gerilim taşır. Bu, 'shuffle rhythm' (çiftli ritm) ve topluluğun sayıklamalı final ezgisinde en şiddetli noktaya ulaşır.

5. Yeniden canlanış. – 30'lu yılların sonunda ve özellikle 40'lı yılların başında, New Orleans stili (Dixieland olarak da adlandırılır) yeniden popülarite kazandı. Bazı caz amatörleri geçmişe yüzlerini döndüler. Eddie Condon 1938'den beri New York'ta güzel akşam gösterileri gerçekleştiriyordu. Jelly Roll Morton 1939'da kayıt stüdyolarına döndü (*High Society, Winin' Boy Blues*). Kid Ory, California'da Jimmie Noone ile bir araya geldi (*Panama Rag, That's a Plenty*). Özellikle de, Louis Armstrong, büyük orkestralarla yıldız solist dönemini yaşadıktan sonra, 1940'ta Sidney Bechet ile yer aldığı bir altılıda olduğu gibi, Louisiana tarzı küçük grupların başını çekmişti. Eski partnerlerinin bir kısmıyla yeniden buluştuğu farklı formasyonlar sonucunda Barney Bigard, Albert Nicholas ve Jack Teagarden ile sahne aldı. Armstrong'un saygınlığı onu Avrupa'da Sidney Bechet'le birlikte yeniden canlanışın sembolü haline getirdi.

İlk New Orleans ile 40'lı yıllardaki arasındaki fark, ritmik kalp atışının doğasındaki değişimdir. Armstrong 20'li yılların sonuna doğru partnerlerinin bazılarıyla yeniden çalışmıştır ama yeteneklerini New Orleans bölgesinin dışında geliştirenleri de kendisine çekmiştir: Johnny Guarnieri (piano), Allen Reuss (gitar), Red Callender (bas), Sidney Catlett veya Cozy Cole (davul). Armstrong'un ritimli çalgıları, bu 'New Orleans Canlanışı'na, 'Four Beats'in 'two beats'e üstün geldiği 30'lu yılların havasını katmıştır (*Down in Honky Tonk Town, Perdido Street Blues, Blues in The South, Jack-Armstrong Blues*).

Kökenlerin fantazması, Altın Çağ miti, beyaz müzisyenlerin sağladığı katkı New Orleans'a rağbet edilmesinde

etkili olmuştur: New York'ta Bob Wilber, Avustralya'da Graeme Bell, Londra'da Chris Barber, Paris'te Claude Luter. Adı geçen bu son sanatçı, Sidney Bechet ile birlikte, bu canlanmayı özellikle Fransa'da ışıldatacaktır.

VI. Bölüm

MAINSTREAM

New Orleans stili, caz sanatını küçük formasyonlar halinde yorumladı. Üye sayısının geniş olduğu gruplarsa, büyük orkestraları –ve ideal yapısına Basie ile ulaşacak aranjör çağını– hazırlayacak şekilde 20'li yılların sonunda kendilerini göstereceklerdi. 1935 yılının sonrasındaki bu hareket 'mainstream'di. Daha sonra 'klasik caz' veya, daha doğrusu, Fransa'da Jacques Souplet tarafından keşfedilen deyimle, 'middle Caz' (post New Orleans ve pre-bop) olarak anılan baskın ana akım. Tüm dengesi ve kendisinden duyduğu hoşnutlukla, 'rahatsız' etme kaygısı güdülerek iyiden iyiye kurcalanmış bir nokta olarak, amatörlüğün getirdiği zayıflıktan kurtulmuş bir caz.

1. İlk orkestra kavramları. – Henderson orkestrasının müziği varyeteye (*Pretty Girl*) çok yakındı. Orkestranın, cazın bilimsel ve gerçek tarafını keşfedebilmesi için Armstrong'un 1924 yılındaki gelişine kadar beklemek gerekecekti.

O bunu bir tür vahiy gibi getirdi (*Mandy Make up Your Mind*).

Dönemin tüm ilkleri arasında rastlanan açık icra tekniği koronun diriliğine ve heyecanına kadar vardı: Joe Smith, Tommy Ladnier, Coleman Hawkins, Buster Bailey, Jimmy Harrison (*Fidgety Feet*), sonra 20'li yıllar boyunca Bobby Stark, Rex Stewart, Benny Morton. 1928'den itibaren Bennie Carter parçaların yerli yerini bulmasına çok parlak bir şekilde yardımcı olacak ve saksofon öğrencilerince çok taklit edilecek bir üslup örneği verecekti (*Keep a Song in Your Soul*). Tubada John Kirby kesinlikle kontrbasın yerini alacaktı (1933). Yıllar boyunca (1924-1930) 'Dodds ve Singleton'un takipçisi olan ama caz dünyasını 'high hat' semballe de (Charleston pedalı kullanılarak ses değişimi sağlanan sembal, zil) tanıştıran Kaiser Marshall orkestranın davulundan sorumlu olacaktı. Marshall, Henderson'un grubunda bundan çok iş çıkardı. Her şeye rağmen, 'afterbeat'i kuvvetle öne çıkarmaya dönük eğilimiyle, New Orleans bateri stiline çok yakın kaldı.

Henderson'un ünü, ihmal etmeye gelmeyecek birçok sahne ve stüdyo orkestrasının eserini gölgede bırakmamalı: Chick Webb'in orkestrası, Luis Russell, Bennie Moten, Redman'ın katılacağı McKinney.

20'li yıllar boyunca ve Redman'ın *Chant of the Weed*'inin çıktığı 30'lu yılların eşiğinde caz orkestrası değişti. Sürekli büyüme, klasik 'big band' formülünün, Count Basie'nin, sırası geldiğinde orkestranın aranjörlerin zevkine göre zenginleştirilebileceği formülün yolunu açtı. Bazı enstrümantal organizasyon tiplerini hatırlayalım:

1921: 2 trompet, 1 trombon, 3 saksofon + ritim düzeneği: piyano, banjo (veya gitar), tuba, davul (Henderson) = 10 müzisyen.
1924: 3 trompet, 1 trombon, 3 saksofon + ritim düzeneği (Henderson) = 11 müzisyen.
1927: 3 trompet, 2 trombon, 3 saksofon + ritim düzeneği (Henderson) = 12 müzisyen.
1928: 3 trompet,1 trombon, 4 saksofon + ritim düzeneği (McKinney Cotton Pickers) = 12 müzisyen.
1930: 3 trompet, 2 trombon, 4 saksofon + ritim düzeneği (McKinney Cotton Pickers) = 13 müzisyen.
1931: 3 trompet, 3 trombon, 4 saksofon + ritim düzeneği (Don Redman) = 14 müzisyen.

1931'de Duke Ellington iki trombonla yetinecektir. 1936'ya kadar Cab Calloway'in, 1937'ye kadar Earl Hines, Jimmie Lunceford, Bennie Moten ve Count Basie'nin yaptığı gibi... Beşinci bir saksofon, dördüncü bir trompet ve dördüncü bir trombon daha geç ortaya çıkacaktı.

2. Ellington tarzının özel durumu. – 1926'dan itibaren ve tüm kariyeri boyunca Ellington'un sanatı diğerlerinkinden iki kat farklılaşacaktır. Öncelikle, çok kişisel bir orkestra yönetme tarzı ve her dönemin enstrümantasyon formülleriyle olan bağlantısını az çok muhafaza eden düzenleme tarzıyla. İkinci olarak, dans müziğinden veya caz varyetesinden büyük konser süitlerine uzanan ve kendine özgü bazı diğer türleri de içine alan –mood stili, jungle stili– çok geniş bir tür yelpazesiyle.

a) Dans müziği düzeni içerisinde *Ring Dem Bells* ve *Cotton Club Stomp* ünlü örneklerdir. Duke buraya mizah, fantezi ve her zaman mutluluk katmıştır ve bu daha önce izlediği yolun aynısıdır (örneğin, *Take A Train* veya *In a Mellotone*). Onları sık sık çalacak, bu sayede uluslararası üne kavuşacaktır, bunlar onun veya ötekibeni Billy Strayhorn'un imzasını taşır. Daha nadiren ama her zaman mevcut olacak şekilde popüler repertuvarın rağbet gören temalarına da yer verecektir. Duke'un müzikhol dünyasına gönüllü katılımı ve Amerikan üslubunun farklılığı konusunda hemen hemen bütün cazcıların gösterdiği ilgiyi paylaşması üzerinde yeterince durmadık.

b) Geriye sadece Ellington tarzı eserlerin dayandığı başlıca özellik olan 'jungle' stili kaldı. Bu stilde temaları kendisi ve müzisyenleri tasarlamışlardır ve bunların ilk amacı orkestra mantığına kopmaz bir şekilde bağlı kalan solistlerin taklit edilemez yorumları için bir dayanak sunmaktır. Bu stil, gruplaşmanın ilk yılları içinde olgunlaşmış ve 1940 yılında doruk noktasına varana kadar gelişmeye devam etmiştir. *East Saint Louis Toodle Oo*, *Black and Tan Fantasy*, *Blues I Love to Sing*, *The Mooche*, 1929'da Cootie Williams'ın yerine geçmek durumunda kalacağı Buber Miley'nin izi taşır. Miley, Duke'un mükemmel bir şekilde bir parçası olacağı, bellisiz bir atmosferin yaratıcısıdır. Caz kapsamında buruk sesleri, 'kirli' efektleri ve 'wa-wa'ları yüceltmiştir. Özellikle de tüm oranları muhafaza ettiği, 1924'teki Choo Choo'da. Armstrong nasıl Fletcher'ın grubunun çekici tarafını oluşturuyorsa, o da Duke'un orkestrasına ilgi çekmiştir. Duke'un devam ettireceği bir stil önerisi getirmiştir. Sıra geldi Ellington tar-

zının kabarık diskografisindeki aynı damarın diğer jungle parçalarını belirlemeye: *Jungle Jamboree, Jungle Night in Harlem, Echoes of the Jungle, Echoes of Harlem, Chloe, Ko-Ko* (ya da *Kaline*).

'Jungle' adı verilen tarzın sesleri, 'growl' efektini (gürleme, Miley veya Cootie'nin trompeti, Tricky Sam'in trombonu) kullanarak, 'plunger'larla donanmış nefesli bakır çalgıları kışkırtan, saksofonların veya klarnetlerin geniş ses tonu değişiklikleriyle, basın ve baterinin ısrarlı, ritmik ve düzenli vuruşuyla, Avrupalı olmayan bir akustik ve vuruş geleneğiyle temasa geçirir bizi. Burada, ülke değiştirmişiz hissini vererek ve pürüzlü sesler, iniltiler, sızlanmalar, sert ve kırıcı vuruşlarla, Jean-Robert Masson'un deyişiyle, 'Düşlenmiş Afrika'nın görüntülerini harekete geçirirler.

c) Duke Ellington 1930'dan itibaren kendisini aynı oranda popüler yapan başka bir türde dehasını dışa vurmayı bilmiştir. Aslında, 'jungle stiline' tamamen ters düşen bir atmosfere sahip ve bazen de prototipi olan 'Mood Indigo'yu referans vererek 'mood stili' olarak adlandırılan bir müzik türüne bağlanmıştır. Orkestranın birçok tını karışımından geçtiği yavaş tempolu temalar için, ağızları sıkıştırılmış trompet ve trombonlar, kaval sesi çıkaran klarnet, ışıltılı ve yumuşak bir doğal ortam yaratmaya yardımcı olur. Bu caz tarzının içinde, nefesli bakır çalgılar dışında, Johnny Hodges'un altosu, Harry Carney'in baritonu, Barney Bigard'ın klarneti de öne çıkmıştır (*Mood Indigo, Solitude, Caravan, Blue Night, Dusk, Warm Valley, Blue Serge*).

Ellington tarzı tını, ele alınan stil ne olursa olsun, Duke'un organizatör mantığına olduğu kadar yorumcuları-

nın, solistlerinin benzersiz seslerine de tutunur. Ellington her olguda sadece bir renk ustası olarak ortaya çıkmaz (*Creole Love Call*, *Blues I Love To Sing*), ama bir yazar gibi, 1928'den itibaren bazen çok ileri, çok derin (kromatik melodi, dokuzuncu ve onüçüncü akortların çoktonluluğuyla flört etmesi) bir yazımla popüler müzik mecrasından çıkmaya yönelmiştir.

3. Memphis'ten gelen 'bounce' tempo. – 24 yaşında bir genç, Jimmie Lunceford, 1926'da, Memphis'te, otuzlu yılların ortasında Kuzey'de ün kazanacak bir formasyon yarattı. Grubun iki vazgeçilmez üyesi, Willie Smith ve James Crawford orkestranın başlangıcından 40'lı yılların başına kadar liderlerinin yanında kalacaklardı. Tüm müzisyenlerinin Lunceford'a gösterdiği büyük sadakatin geri kalanı da diskografiler sayesinde kanıtlanmıştır. Lunceford icrada kusursuzluk kartını oynuyordu ve bir başka kozu daha vardı: Çok katıksız ve kontrollü bir swing. *Tain What You Do*, orkestra diyalogu ve sondaki bateriyle aşılamaz bir model sunar.

Jimmy Mundy orkestranın karakteristiği olan 'iki zamanlı swing'den bahseder. En iyi örneklerinden biri Sy Oliver tarafından düzenlenen *Four or Five Times*'dır. Sy Oliver sadece Lunceford grubuyla caza damgasını vurmakla kalmamıştır, yaptığı birçok düzenleme arasında klasik big band yazınına dahil eserler bulunur. Bu iki zamanın (*My Blue Heaven*, *Red Wagon*) devamlı uygulanan bir kural olduğunu düşünmek çok yanlış olur: *Margie 'Taint What You Do* belirgin olarak dört zamanlıdır. Geriye birbirlerine alternatif oluşturan 2/2 ve 4/4 (*My Blue Heaven*) kalır. Daha

sık olarak edinilen izlenim şudur ki, kontrbasın işlevi ne olursa olsun, orkestra ritmin iki zamanlı olduğunu düşünür (*Organ Grinders Swing*, *For Dancers Only*).

Lunceford tarzı cazın hakkını verir gibi görünen tempolar ortalamanın hafifçe üstünde yer alır. Bunlar 'bounce' tempolardır ve iş onları 'Lunceford tempoları' deyişiyle adlandırmaya kadar varmıştır. Müzisyenler senkopların ifadesinde çok özel bir söylem uyarlamışlardır. Bu senkoplar başka hiçbir orkestrada, hiçbir vokal bölümde (*Cheatin'on Me*) ve enstrümantal geçişte olmadığı kadar canlı bir güç ve kontrollü bir dengeyle yansıtılmıştır. Bu çalış tarzı da sonunda yine 'Lunceford sesi' olarak adlandırılmıştır. Bu özel dinamik Paul Webster'ın trompette (*For Dancers Only*) pek tiz ses perdesi kullanması ve 1935'ten itibaren Eddie Durham'ın elektrikli gitarda göz kamaştırıcı notalar kullanmasıyla (*Hittin' the Bottle*) pekiştirilmiştir. Lunceford tarzı estetik sık sık taklit edilse de aslına hiçbir zaman erişilememiştir.

4. Orta Batı ve Count Basie ruhu. – Kansas City'de 1922'den itibaren şehrin yerlisi olan Bennie Motten ilk orkestrasını kurmuştur. Daha sonra, blues şarkıcısı Jimmy Rushing'i angaje (1929) eder ve o da Walter Page Blue Devils'i meydana getirir. Walter Page tubayı bırakarak yavaş yavaş kontrbasa geçer (eşit ölçülü, dört zamanlı 'walking bass' oyununun kışkırtıcısı sayılan John Kirby bunu yapmadan önce). Birkaç senedir Kansas City'ye yerleşmiş olan William Basie, 1932'de Moten'in ikinci Big Band'inin bünyesine katılır. Üç yıl sonra, Bennie'nin ölümünün ardından grubun

başına geçer ve 1936 sonbaharında altılı olarak ilk plaklarını Jimmy Rushing Walter Page ve 'Reno Club'dan bazı müzisyenlerle, yani Lester Young ve Jo Jones ile kaydeder. Big Band stüdyoya ancak 1937'nin Ocak ayında girebilir ve Mart ayında bu sefer eşlik bölümünün özel kontenjanına katılan Freddie Green'le tekrar stüdyoya döner.

a) Basie'nin estetiğinin temeli olan ritimli çalgılar, sınırsız bir canlılık içerisinde, baskın bir gevşemenin öngörüldüğü yere görülmemiş bir denge getirir. 'Four beat'in yorumu ve 'zamanın gerisinde çalma' yollu sürekli bir arayış, vuruşa kesintisiz bir sıçrama ve sonsuz bir esneklik –tüm orkestra ve lider tarafından bu tabloya angaje edilen tüm müzisyenler tarafından kabul edilen bir esneklik– kazandırır. Bu kolektif, *swing*i en yüksek noktasına, şimdiye kadar geçilememiş katıksız *swing*e ulaştırır. Diğer yandan, orkestra *riff*leri (tekrarlanan ritmik motifler), cazın keşfi, Kansas City'de iyice sömürülmüştür. Özellikle Basie'de temaların başlıklarından aranjmanın içindeki kışkırtıcı parçalara kadar (*One O'Clock Jump, Sent For You Yesterday, Every Tub, Swingin' the Blues, Jumpin' at the Woodside, Rock-A-Bye Basie, Lester Leaps in*).

Orta Batı'daki aranjmanların yazımı, başlangıçta, ABD'deki caz gruplarının birçoğunun arasında yaygın olduğu üzere, öğrencilerin bağımsızlığı temelindeki genel kurala bağlıydı.

b) Count Basie'nin ikinci oluşumu üçüncü bir trombonu ve 1939'dan itibaren dördüncü bir trompeti içine alırken, kısa zamanda, beşinci bir saksofonun katılmasıyla birlikte, 50'li yılların başında aranjörlerinin müdahaleleri sayesinde orkestradaki tüm çalgılar tarafından çalınan şarkıları öne

ONE O'CLOCK JUMP - Count Basie (ilk periyot)

3 Trp.
2 Trb.
4 Saks.
Piyano
Bas gitar

çıkardı (örneğin, Quincy Jones tarafından yeniden yazılan *Kansas City Wrinkles*, Ernie Wilkins tarafından yazılan *Everyday I Have The Blues* ve Frank Foster tarafından yazılan *Shiny Stockings*). Bağımsız bölümler halindeki geleneksel yazının tersine, orkestral blok bütün halinde duyuluyordu; aynı resmi çizebilmek, onu paralel akortlar halinde ifade etmek ve inanılmaz bir enerji yaratmak için bir araya gelen 12 üflemeli çalgıyla beraber. Ana ses, İngilizce'de söylendiği gibi 'lead', ses perdesinin en kalın halinde duyulur ve bu da birinci trompettir; grubun ses ıskalasında dikey olarak en alta kadar şişirilir, bu da bariton saksofondur. Bu büyük etkiye sahip kütle halindeki tümce, Basie'nin yeni orkestrasının en temel özelliği olarak onu başarıya götürmüştür.

Bir yandan tarzını yenilerken, Basie, sololar için ve çiftli enstrümantal karşılaşmalar için bazı arkadaşlıklarını korumuştur. İlk dönemde Lester Young ve Hershell Evans, Buck Clayton ve Harry Edison yan yana gelmiştir. 50'li yıllarda Frank Wess ve Frank Foster, Joe Newman ve Thad Jones

WEE SMALL HOURS - Count Basie (ikinci periyot) B. Byers'in aranjmanı

4 Trp.

4 Trb.

Saks.

G Gb9 FM7 C7sus4 FM7 D7(9) Gm7 C9sus4

ortaya çıkar. Bu son ikili özellikle Neal Hefti'nin *Duet*'inde kendisini göstermiştir. Ama yenilenmiş grubun cazibesini oluşturan şey, kolektif dildeki birleşmiş güç ve hafifliktir. Orkestra, hiçbir zaman, birçok orkestranın etkisinde kalacağı riff üslubunu kaybetmemiştir: Hampton'un grubunun *Flyin' Home*'undaki gibi. Bu riff formülü Kansas City'nin başka büyük grupları tarafından da kullanılacaktır: Andy Kirk'ün grubu (Mary Lou Williams ile) veya Jay McShann'ın grubu. Ama hiçbiri Count Basie'nin grubunun şaşaasını ve uzun ömürlülüğünü yaşayamadı.

5. Swing Music'in simgeleri. – 1935'e doğru Lunceford ve Basie, aynı şekilde Erskine Hawkins ve Lucky Millinder –Duke ve Fletcher'dan sonra– Big Band'e onur kattı. Count Basie'nin grubunun simgesi olduğu orkestral

Middle Jazz, aralarında Benny Goodman'ınkini akılda tutmak gereken birçok beyaz topluluğa az çok yeniden yaratacakları bir model sundu. Benny Goodman, Basie'nin aşağı yukarı çağdaşıydı. Basın ve yayın dünyası Count Basie'yi *swing*in kutsal kralı ilan etti; buradaki terim, cazın temel ritmik özelliğini değil, New Orleans stilini tahtından indiren müziği kastediyordu.

Bu beyaz orkestralar, teknik marifetleri, aranjörlerinin profesyonelliği ve kuşku götürmez heyecanları sayesinde, keskin ritminin sahte uyuşukluğuyla tanınan zenci orkestralardan bariz bir şekilde ayrıldığı swingli bir dans önerdiler. Bu gruplar, aynı şekilde, kökleri çok eskilere dayanan ve 20'li yıllarda tekrar ortaya çıkan bir piyano stilinden, boogie-woogie'den yararlandılar. İlk kayıtlarından itibaren Count Basie *boogie*yi yüceltti. Benny Goodman onu takip etti. Tommy Dorsey de. Bu orkestral uyarlamalar müthiş bir başarı kazandı.

6. Boogie-woogie. – Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Pete Johnson gibi piyanistler 'mainstream'in popülerleştirdiği boogie tarzında ün kazandılar. Yansılamalı boogie-woogie, fonetik ses taklidi, sol el tarafından klavyede yaratılan, şaşmaksızın ölçü başına sekiz vuruşu belirten bir ritmi yansıtır. Bu ritmin kendisi, çift dingilli tekerleklerin süyeklerle desteklenen rayların üzerinden geçerken sürekli çıkardıkları sesten esinlenmiştir. Little Brother Montgomery, sol elle çalışı taklit ederek, bir BBC muhabiriyle yaptığı bir söyleşide şöyle demiştir: "Basların ve trenlerin yaptığı gibi." Hemen hemen her zaman bir blues taslağıyla kendini ele

veren bu piyano stili, basın armonik-ritmik ostinatodaki sürekli varlığıyla hemen dikkati çeker. Sağ el, doğaçlama yapmak, kendi isteğine göre genellikle senkoplanmış melodik çizgiler çizmek için serbest kalır. Elbette, boogie müzisyenlerinin becerisi, yaratıcılığı, burada sadece bir iki genel örneğini verebildiğimiz dar çerçeveleri kırmayı bilmiştir (biri 'ikili', diğeri 'üçlü').

İşlevsel "Desen"
sol el



Oscar Peterson gibi bir virtüoz, *Down Beat*'te, *boogie*nin ellerin bağımsızlığı için en iyi okullardan biri olduğunu göstermişir.

7. **Rock and roll.** – Boogie, özellikle 50'li yılların ikinci yarısında, blues temalarıyla Amerika ve Avrupa'daki radyo istasyonlarını işgal eden bir müzikten servet kazandı: Rock and roll. 1952'de radyo tarihçisi Alan Freed tarafından ortaya atılan bu deyimin kendisi de eskiydi. Kısaltılmış hali olan rock stilinden ayrı tutulması gereken rock and roll stili, üçlü bir ritim üzerine kurulmuştur. Ölçünün ikinci ve dördüncü zamanını kuvvetle vurgular, agresif bir elektronik gitarla gürleyen bir tenor saksofonu çağırır ve vokal katılım olmadan var olması düşünülemez.

1934'ten itibaren 'T-Bone' Walker amplifikatörle donanmış bir gitarı Batı Sahili'nde bulunan Little Harlem Club'a getirmiştir ve altı yıl sonra *T-Bone Blues* adıyla onu

öne çıkarmıştır. Aynı dönemde, öfkeli saksofoncu Louis Jordan plebyen cazı *Caldonia Boogie* ve *Choo Choo Boogie* plaklarıyla satış rekorlarına ulaştırmıştı. Kansas City'nin güçlü sesi Big Joe Turner, bu konsere gürleyen sesini ekledi (*Roll'em Pete*). Louisianalı usta Professor Longhair'e gelince, o da kendi payına biraz Karayip ruhu, biraz kalipso tadı katmıştır (*Mardi Gras in New Orleans*) bu tarza. Fats Domino ile bir disiplin kazanacaktır rock and roll, T-Bone'un 'country' müziğe duyarlılığıyla tanındığı Chuck Berry'de olduğu gibi.

Boogie, kuşkusuz ve daha genel olarak blues, 'rock and roll'un içinde baskın çıkar. Altını çizmek gerekir ki, rock and roll, katı ve yine de basit caz disiplinine saygılıdır. Hatta bir Lightnin'Hopkins –Muddy Waters dememek için bir sebep yok– ölçü sayılarıyla dalga geçse de, T-Bone Walker bunu asla yapmaz. Diğer yandan, 'T-Bone', rock and roll içinde 'shuffle rhythm'in *boogie*ye oldukça yakın ama ondan daha hafif yeni bir tanımını verir.

T-BONE SHUFFLE, T-Bone Walker, 1955

Bateri, kendi payına, burada 'standard shuffle' ritmini temsil etmez ama davul üzerindeki eşzamanlı vuruşlarla

piyanoyu, gitarı ve bası tanımlayan etkiyi güçlendirir. 1. Süpürgenin uçlarından. 2. Süpürgenin saplarının sağ kola bağlandığı yerden. 3. Sağ koldan davulun kenarına kadar (rim shot figürü).

Davuldaki klasik shuffle farklı olacaktır:



8. Doğaçlama gelişiyor. – Birçok solist, 'Big Band'ler ve –daha yaygın olarak da– hızla genişleyen küçük gruplar içinde parlamıştır.

A) *Doğaçlama kavramı.* – Caz içinde sık olarak iki türlü doğaçlamaya rastlanır. Birincisi, tarihinin ilk dönemlerinde ve New Orleans stilinde baskın çıkan, melodinin üzerindeki değişimdir, diğer bir deyişle açımlamadır. Temaların açımlamaları için geçerlidir bu. Diğeri, akortların yayılımı üzerine kurulan yepyeni bir melodinin keşfedir. Açılımın bitmesiyle, solist, başlangıçtaki melodiden tamamen sıyrılır ve temel malzeme olarak sadece yaratımın destek alacağı armonik yapıyı korur.

B) *Temaların doğası.* – Bazı ender spiritüeller ve ragler mainstream içinde korunmuştur (Hampton: *When The Saints*, Tommy Dorsey: *Maple Leaf Rag*). Mainstream, buna karşılık, eski 'blues'lardan büyük bir kısmını kendine çek-

miş (*Frankie and Johnny*, *Royal Garden Blues*) ve bu alana kendininkileri eklemeyi bilmiştir (*One O'Clock Jump*, *Good Morning Blues*, *Jeep's Blues*, *After Hours*, *Blues In The Night*, *Happy Go Lucky Local*, *Jumpin' with Symphony Sid*). Mainstream'in tercihi, yine de, 'standartlar' olacaktır (varyetelerden, müzikal komedilerden ve filmlerden alınan şansonlar). 32 ölçüsüyle birlikte AABA formu çok yaygındır. Diğerlerinin arasında, 'anatole'un içinde bulunur (the 'Usual'). Anatole'un tipik örneği, son iki ölçüsünün, 33 ve 34'ün çıkarılmış olduğu Gershwin'in (1930) *I Got Rhythm*'idir. Buradan hareketle yapıyı yeniden oluşturuyoruz. Bu şema birçok değişken kabul edebilir ve birçoğu gerekli sayılmıştır.

A	B♭ / Gm7	Cm7 / F7	B♭ / D♭°	Cm7 / F7	B♭ / 7	E♭ / E♭m	B♭ / Gm7	Cm7 / F7
A	aynısı						B♭ / F7	B♭
B		D7	G7	G7	C7	C7	G♭7♭5	F7
A	B♭ / Gm7	Cm7 / F7	B♭ / D♭°	Cm7 / F7	B♭ / 7	E♭ / E♭m	B♭ / F7	B♭

Mainstream içinde, genellikle, 'jam session'larda veya *after hours* toplantılarda *I Got Rhythm* üzerine doğaçlama yapılır. Bu, benzer bir armonik yapıya sahip olan temalar için de geçerlidir (*Christopher Colombus*, *Every Tub*, *Lester Leaps In*, *Flyin' Home*).

AABA'da, 'anatole'ler dışında, canlı ve orta tempo olarak şunlar sayılabilir: *I've Found a New Baby*, *Lady Be Good*,

Crazy Rhythm, Sweet Sue, Honeysuckle Rose. Alışkanlık, basit bir açıklıkla, yavaş tempoda yazılan veya çalınan, yumuşak karakterli, *The Man I Love, Body and Soul, I'm in the Mood for Love* gibi standartların 'ballad' türü içinde yer almasını öngörür. Kuşkusuz, 32 ölçülük farklı yapılarda birçok tema vardır: *Sweet Georgia Brown, I Can't Give You, All Of Me, Yesterdays, Pennies From Heaven* (ABAC veya ABA'C veya ABAB'). Daha ender formlar arasında şu sayılabilir: *After You've Gone* (ABACD, 20 veya 40 ölçü).

C) *'Mainstream'in mucitleri.* – Louis Armstrong'un yanı başında bazı üstatlar kendi dillerini özgünleştirmişlerdir: Rex Stewart, Bill Coleman, Jonah Jones. Henry Allen, kaprisli tümcelemesi, canlı hafifliğiyle ardından gelecek müzisyenlere kapıyı aralamıştır. Aynı şey, saksofonların hızına rakip olacak bir hareketlilikle çalan Roy Eldridge için de söylenebilir.

Tenor saksofonda büyük bir lider, 'şahin' lakaplı Coleman Hawkins, canlı vibratosu, armoni yüklü gür ses tınısıyla kendini kabul ettiriyor, akort kaynaklarını yatay halde sonuna kadar kullanıp onları ateşli bir yaratım içinde yaşatarak bundan büyük keyif alıyordu (*Body and Soul*). Coleman Hawkins'in, Chew Berry, Herschel Evans, Ben Webster, Alix Combelle, Arnett Cobb, Illinois Jacquet üzerinde etkisi oldu.

'Mainstream'den kopuş 'president' (başkan) Lester Young'la başladı; o, neredeyse sadece kendisi için cazı yeniden yaratmıştır. Söylemi eşit 'croche'lara yakın bir çalışa doğru evriliyordu. Melodik olarak akortların düzlemsel ifa-

desini terk etme eğilimi içerisindeydi. Böylece, majör gamın 6. derecesine öncelik veren, birbirine bağlı notalar yerine, kısa ve özlü tümcelerin kesimiyle esneklik kazanıyordu. Vibrato zayıf tınılı bir sesin yükünü daha da azaltan, esnek bir bükülmeye yer bırakıyordu. Lester'in çalışı, sürekli uçuşu, belirgin uyuşukluğu ve terk edemediği gevşekliğiyle büyülüyordu. Bu esneklik tenor saksofona yeni bir canlılık ve 'ritm section'a nispi bir özgürlük öneren bir hareketlilik getiriyordu.

Piyanoda Fats Waller, çok güçlü ve duyarlı bir üslupla, şaşılacak derecede özgür bir sağ el, sürekli yaratım içinde olan bir sol el, 'stride' için duyulan içten bir sevgiyle klavye sanatının ve müzik sanatının her boyutunda bir mükemmellik örneği sunuyordu.

Art Tatum'un parıltısı karşısında Count Basie'nin sanatı durur. Sol elle eşlik etmenin tüm formüllerinden arınmış, yine de, tamamlayıcı ritimcilerin karmaşıklığını gerektiren ve sağ elle on ikiden vuran ender notaların cimri bir şekilde dağıtıldığı bir sanat.

Tatum, Basie: iki kutup. Aralarına başka piyanistleri yerleştirmek gerekir. En başta, ağırbaşlı eşlikçiliği, diyaloga yatkınlığıyla küçük grupların ideal müzisyeni, onuncu ölçüleri sol elle, kısa ve özlü tümceleri sağ elle dinleten Teddy Wilson. 'Kilitli el stili'ni (eşzamanlı olarak iki elle çalınan bitişik ve paralel akortlar) keşfeden Milton Buckner'ı unutmamak gerekir. Fikir, George Shearing tarafından da kullanılacaktır.

Erroll Garner klasik 'stride-piyano'yu zenginleştirdi. Öte yandan, sol elle, gitar gibi dört zamanı eşit çalan kendi

eşlik grubunu ve senkopta zamanların zayıf bölümleri üzerine yerleştirilmiş vurgular tarafından bazen etkili bir üstelemeyle uyarılan dört zamanı meydana getirdi. Üst üste gelen dörtte birlerden doğan akortları sık kullanılıyordu. Ender rastlanan iki elin özgürlüğü, ona sağ elde bir tür rubato geliştirmeye olanak vermişti. Böylece, 1923'teki New Orleans Joys'lu Jelly Roll'dan beri duyulmayan biraz nükteli ve başdöndürücü bir ritmik dengeleme kuruyordu. Garner'ın tarihsel verimliliği küçümsenmişti. 1950'den itibaren onun tarzından, Pittsburgh'lu, ondan yaşça küçük, kendisi de trioların prensi olan Ahmad Jamal ilham alacaktı ve hocasını kendi blok akort çalışı içinde düşünmeyi hatırlayacaktı. Jamal ile Garner sayesinde piyanoya bir gelecek açılacak ve bu da Bobby Timmons, McCoy Tyner, Herbie Hancock ve onların neslinden birçok piyanistin gelişini müjdeleyecektir.

'İki uygarlığın adamı', çingene ve Avrupalı, Michel-Claude Jalard'ın keskin öngörüşüyle Avro-Amerikalı Django Reinhardt, 30'lu yılların ortasında, bir yaylı beşlisiyle, daha önce duyulmamış dokuda içten bir müzikle yaratıma katıldı. Django'nun arkadaşı ve akıl hocası kemancı Stephane Grapelli, çekiciliğin ve saflığın ağır bastığı bir dille aynı seviyede duruyordu. Django'nun gitarının mirasını, bir amplifikatörle donanmış olarak Charlie Christian'ın gitarı devraldı; çalışı üflemeli çalgıların mantığını andırıyordu. Basta Slam Stewart bir özgünlük getirdi: Yayıyla belirlenmiş melodiyi ikiye katlayan bir vokal nakaratı. Jimmy Blanton ise özgürleştirici bir kavram yarattı. Oscar Pettiford, dodpdolu bir ses için olduğu kadar, enstrümanın veya viyo-

lonselin yaylarına kattığı melodik çalışma için de bundan ilham aldı.

Bateride Chick Webb 'paradiddles'ın ustasıydı ve çok az solo alıyordu ama büyük orkestrasını otoriter bir şekilde yönetiyordu. Eski Chicago'lu Gene Krupa da Büyük Buddy Rich'i hatırlatacak şekilde bir güç ve beceriyle 'Big Band'lerde yeteneğini sergiliyordu. Başlangıçta New Orleans tarzı bir 'drumming' icra eden Sidney Catlett, net bir tını, yerinde kullanım kusursuzluğu ve özellikle sıçratan vuruşlarla kendini 'mainstream'e kabul ettirmiştir. Cozy Cole, kendini tamamen adadığı 'mainstream'in en iyi temsilcisi olarak, aralıksız bir tempoyu pekiştirmiştir. 'Middle jazz'ın örnek müzisyeni Jo Jones, semballerde tüm meslektaşlarına ders vermiştir. Özellikle 'hit-hat' ve 4/4 düzeni içinde. Durum elverdiğinde baterist de olan Lionel Hampton, eline aldığı enstrüman ne olursa olsun, sözgelimi piyano, delice bir heyecanla transa geçerek iki parmakla çalardı. Ama asıl baştan çıkarıcı etkiyi yaratan ve örneği görülmemiş bir güçle çaldığı vibrafonuyla ün kazanmıştı.

Billie Holliday'in hafifçe boğuk ve kısık olan sesi, aşırı öfkeyi araya karıştırmadan, bir dram yaratmıştır. Onda tumturaklı sözler yoktur. Onun yerine dokunaklı ama ölçülü bir hüzün, dar bir ses dizisinde damıtılmış bir düşkırıklığı, bazen de işveli bir ses tonuyla okşanmak isteyen bir dişi kedi tavrı vardır. Vurucu özellik: Tümce sonundaki vibratoya önem verir ve onun üzerine trajik biçimde yüklenir. Hayatta Lester Young'a çok yakın olan Billie Holliday, müzikte de ona çok yakındır. Özellikle baladlar sırasında tümcelerin anlatımdaki kısalığı ve ifadedeki benzer bir dinginlik

açısından. Billie kendi anti-tezini Ella Fitzgerald'da bulur. Öyle ki, o da baladları tercih etse ve 'blues'u sık sık bıraksa da, net tınısı, neşe içinde kendi etrafında dönmelerden ve bu çevrimden aldığı tat, tek hece üzerinden söyleme sanatı, atılım hızı, söyleyişindeki inanılmaz rahatlığı –sanki nefes almaya ve yeniden almaya ihtiyacı yokmuş gibi– her şey 'Lady Day'in karşıtıdır. Tabii kendini her zaman hissettiren bilgiç mantığı, şarkı içinde patlayan dünyevi esenliği unutmamak gerekir. Erkekler arasında Basie'nin 'shouter'cıları (çığırtkanlar) Rushing, Turner ve Nat King Cole hatırlanacaktır. Bu sonuncusu, canlılığı, inceliği ve şıklığıyla herkesi baştan çıkarmıştır. Piyanodaki tümceleri netlikle icra edilir ve bu da sesin canlı parıltısının değerini artırır. Nat Cole bir bas ve bir gitar eşliğinde söyler. Bu formüldeki trioyu başlatan odur.

Soliste merkezi bir yer veren mainstream bireysel stillerin abartılı biçimde patlamasına yardımcı olmuştur. Bütün caz ekolleri içinde, mainstream, şüphesiz, nicelik ve aynı zamanda yeteneklerin farklılığıyla üstün olandır.

VII. Bölüm

BEBOP

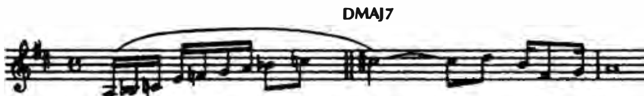
Otuzlu yılların sonunda, bazı cazcılar büyük prensipleri sarsmak için bastırılamaz bir istek duydu; bunlar, tartışmasız, birçok sanatçı için büyük bir içsel tatminin ve bu kadar geniş olacağı tahmin edilemeyen bir dinleyici kitlesinin nezdinde cazın mutlu başarısının kökeniydi. Öteye gitme, daha da öteye gitme isteği bazı aktörleri harekete geçiriyordu.

1. Değişikliklerin başlangıcı. – 40'lı yıllarda dünya sallanmaya başlamadan önce, Charlie Christian ve özellikle Dizzie Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Parker, cazı macera olarak yeniden keşfettiler. Diğer yandan, bir Kenny Clarke'da 30'lu yılların bateristlerini eğitmiş olan zarif ayak ritmini yıkma isteği hissedilir. Teddy Hill 1939 yılının başında Kenny Clarke'ı büyük orkestrasının bateristi olarak angaje ettiğinde, bateristin çok sevdiği tempoyu yırtan bu ritmik figürle, 'klook-a-mop, klook-a-mop'la çileden

çıkmış ve büyük davulun pedalının dansçıların ayaklarına Kenny'nin kendisinin 'bomba' olarak adlandırdığı şeyleri yerleştirdiğini söylemiştir. Ama sanatçılar arasında 'mainstream'i sarsan ve onu başka bir şeye doğru evrilten, armonik düzenlemeden çok, ritmik yenilikler ve vurgu tipidir. Parker, Jay McShann'ın *Jumpin' the Blues*'unda (1942) çoktan kendisini bulmuştur. Solosunda üçlüler halinde bazı ritmik formüllere ve *bop*ta akım haline gelecek olan çift yarım-değerli anakruz başlangıç tiplerine rastlanır. Özellikle Minton Kabaresi'nde müzisyenler bir araya gelip Hawkins, Lester ve Roy Eldridge'in babacan kutsaması altında önceden duyulmamış bir dili yerleştirmekteydiler.

2. Bir stilin doğuşu. – Bu defa olgu sözcüğü önceledi. Ama sözcük, aktörlerin gerçekleştirmek üzere oldukları şey hakkında bilinç sahibi olmalarını sağladı. Re-bop, be-bop (sonraları kısaca bop) Gillespie'ye has bir ses taklidiydi. Gillespie herkesten önce 'be-bop'u cisimleştiren sahne figürü olarak ortaya çıktı. Ama figür olmanın ötesinde, alışılagelmişin dışındaki kişiliğini kavramak gerekir. Trompeti özgün bir teknikle tutuyor, tüm fantezilerin ve delice egzantrikliğin el verdiği ölçüde onu zaptediyordu. Çalışın oyunsal ve parlak tarafı, keskin bir zekâ ve çok derin, çok sarsıcı bir duyarlılıkla ifade edilen şeyi maskeleyebilirdi. Armonik dünyaya olağandışı biçimde hakim olup nüfuz etmesi onu hayal edilebilecek en güzel melodik hazırlıklara yetkin kılıyordu. Örnekler: Paris'te büyük orkestrayla çal-

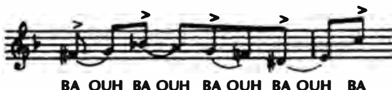
dığı *Round Midnight*'ın girişi ve sonu (Kasım 1948) veya *I Can't Get Started*'ın küçük formasyondaki tema açıklamasını öncelleyen girişi ve anakruzu (Ocak 1945).



Dizzy'nin en tercih ettiği temalardan biri olan *Round Midnight*'ın özellikle bütün bopçularda alışıldık hale gelecek dördüncü ve beşinci ölçülerdeki armonik akışıyla, Monk'a özgü bir damga taşıdığını hatırlatmaya gerek var mı?



Dizzy Gillespie ile çok erken bir araya gelen Charlie Parker (Bird), yakın çalışmalarının ardından, icat edilmesinde büyük payı bulunan stile sadık kalacaktır. Bu stil 40'ların ve 50'lerin müzisyenleri arasında hakim dil haline gelecektir ve bunun ötesinde hissedilebilir bir etkiyi koruyacaktır. Bazı mainstream müzisyenlerinde olduğu gibi, Parker'ın tümceleri, doğal olarak, genellikle çift tempo halinde düşünme eğilimiyle, ölçü başına sekiz yarım-değerli nota üzerine kuruluyordu. Bu da tempolara göre çift ve hatta üçlü yarım-değerli parlak demetleri fışkırtması anlamına geliyordu.



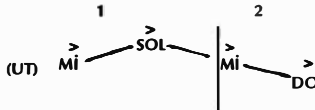
Başlıca vurgular her zamanın zayıf bölümleri üzerinde etkili oluyordu. Diğer yandan, tümceler tercihen aynı zayıf bölümler üzerinde bitiyordu.

Bazı vurgusuz notalar, bazen dinletiyle sınırlı ama tümcenin mantığı içindeki gerekliliklerinin korunduğu, sadece esinlenmiş, ima edilen notalardan başka bir şey olmayabilirler (onlara hayalet nota adı verilir).

NIGHT IN TUNISIA "AT MASSEY HALL", Parker'in arası



Bu örnekte açıkça 'yutulmuş' olarak nitelendirilecek bir söylemi dolu dolu kullanan bir Parker görülüyor. Vurgularla renkliliğe güç katan bir söylem.



Ayrıca, tümcenin zengin ve farklı biçimde vurgulanması ve bu tümcenin bitiş şekli (son vurguyu ve bitişi hazırlayan kısa parçacık x'in değişimi: si bemol ve mi bemol beşinci ölçüde) bir çırpıda müzisyenin inceliğini ve büyüklüğünü kavramamızı sağlıyor.

*Bop*ta temalar trompet ve alto saksofonun ve bazen yine trompet ve tenor saksofonun (octava bassa) sesbirliğiyle

dışa vurulur. Örneğin, *Blue 'n' Boogie* (1945) parçasında Dizzy'nin orkestrasındaki Dexter Gordon'un tenor saksofonu. 'Bopper'ların yavaş tempoları, 'mainstream'in 'slow'larından açıkça daha yavaş görünür. Bunun tersine, canlı tempolar en hızlıları arasından seçilir ve mümkün olanın sınırına kadar gelinir; bu, çalışta ölçü başına 8 yarım-değerli notadır (*Salt Peanuts* için 300 tam nota).

Ritm yeniden düşünüldü. Alışagelen 4/4 baterist tarafından büyük sembal üzerinde ve kontrbasçı tarafından sürekli biçimde devam ettirildi. Kenny Clarke'ın model alındığı davulcu tipi, cazda ilk olarak büyük davulun pedalında caisse claire'inkiyle* birlikte serbest dokunuşlar yapma imkânı buldu. Bu ritmik buluş Kenny Clarke'da 'mainstream'in bateri geleneğiyle olan akrabalığı silmedi. Aslında, aynı şekilde, onun çalışında sık sık 'ride' denen sembalin klasik kullanımında olduğu gibi, büyük davulda belirlenen dört zaman saptanır. Çalma stilinin bağlayıcı tarafları şunlardır: Ondan önce hiç bilinmeyen sıcaklıkta bir tını, melodik çizgi açısından zekice ve spontan bir kontrapuan (çeşitli ezgileri birbirine uydurma sanatı) şeklindeki eşlik kavramı. Bu kavram, taslaklar daha belirginleştiğinden, solistin

çok hızlı

Trp.
A. Saks.

(kromatik geçiş akortlarının zincirlenmesi)
RİTİM

F7 E7 E♭7 D7 D♭7 C7

* Alüminyum ya da ahşaptan bir gövdesi olan bir bateri elemanı. (ç.n.)

çok işine yarar. Piyanist ya da gitarist –çünkü bunların sadece biri olurdu– gidimli bir tonda çalarken Basie'de olduğundan daha esenlikli ama gergin bir şekilde akortları kaplardı. Melodik-armonik sistemde tonlara göre bir gam kullanımı (*Bop in Boogie*) ve 'dörtte-bir'lerin art arda gelmesi fark edilebilir (*Salt Peanuts*):

Bu sistem genellikle akortların (güçlendirilmiş dokuzuncu, onbirinci, onüçüncü) üstyapılarının dolu dolu kullanılmasıyla kendini gösterir. Gillespie, kendi payına, azaltılmış beşincinin sıkça kullanımını, onun sistematik anlamını silecek bir nükteyle gerçekleştirir. Burda görülmesi gereken, özellikle stilin tutarlılığıdır. *Bop*ta her şey tutarlıdır: Ritim, melodi, armoni. Her boyut topluluğa iletilir ve karşılığı da gelir.

3. ***Bebop*un teması.** – 'Bopper'ların teması genellikle 'anatole' şeması üzerine kurulmuştur ama ihtiyaç durumunda değişikliğe uğramıştır elbette (*Salt Peanuts*, *Red Cross Anthropology*, *52th Street Theme*, *Moose The Mooche*). 'Blues'a sıklıkla baş vurulmuş ve onun taslağı üzerine Dizzy tarafından yeni melodiler bestelenmiştir (*Blue'n' Boogie* veya *The Champ*). Dizzy ve Bud Powell tarafından *Billie's Bounce*, *Now's the Time* gibi yapıtlar ortaya konmuştur. Özellikle bu alanda en çok üreten Charlie Parker tarafından da *Cool Blues*, *Relaxin' at Camarillo*, *Bongo Bop*, *Buzzy*, *Parker's Mood* gibi parçalar yapılmıştır. Tematiğin geneli için, bop müzisyenlerinin –kendilerinden öncekiler gibi– 'standart'ları sahiplenip birkaç yeni düzenlemeyle yorumladıkları söylenebilir. Bazı standartlar gerçek anlamda bir yeniden yara-

tıma tabi tutulurlar ve yeni bir tema halini alırlar. Bu, *Hot House* (What is this Thing Called Love), *Salt Peanuts* (I Got Rhythm) *Koko* veya *Warming up a Riff* (Cherokee), *Ornithology* (How High The Moon) ve *Scrapple From The Apple* (Honeysuckle Rose) için söz konusudur.

Bazı standartların yeniden keşfedilmesi, 'bopper'ların tematiği yoğunlaştırma ve açılımlarla sololarını zihinde homojenleştirme kaygısıyla gerçekleşiyordu.

WHAT IS THIS THING CALLED LOVE - Cole Porter, 1929



HOT HOUSE - Tadd Dameron, 1945

Kurucu tema, her durumda, 1942'de Kenny Clarke ve Dizzy Gillespie tarafından tasarlanan *Salt Peanuts*'tır. Hemen arkasından, 1944'te Monk'un *Round Midnight*'ı, Gillespie'nin *Atmosphere*'i, Parker'ın *Red Cross*'u, Gillespie ve Parker'ın *Grooving' High*'ı gelecektir.

Bop'un armonisi, derin altüst oluşlar getirmemekle birlikte, açık bir dönüşümün ortaya çıkmasını sağlar. Öncelikle, yedinci minör akordun ikinci derece üzerindeki dominant yedinci akordu (5. derece) öncelleyerek onu sis-

örnek 1   Dm7 / / G7♭9 / / | C^6_9 / /

veya

örnek 2   Dm7 / / D♭7 / / | C^6_9 / /

yerine   G7 / / / / | C / /

tematik biçimde kullandığı görülür. Bu da zincirlemeye bir esneklik kazandırır. Kendilerini önceleyen ve takip eden akortların ortak notalarıyla veya minör 7 geçişinin paralel akort çalışlarıyla aralarındaki nötrlüğe rağmen ezgiye katkıda bulunmuşlardır; aynı şekilde, geçerliliği kalmadığı düşünülen klasik ahengin zenginleştirilmesi esnasında bazı akortların yerinin başka akortlarla değiştirilmesi söz konusudur.

Anlaşılacağı gibi, ikinci örnekte değiştirilmiş bir akort ortaya çıkıyor (G7 için D bemol 7). '7 minörler'i ve bazı akortların yerinin başka akortlarla değiştirilmesi, 'bopper'ların müziğinin alışılageldik bir tarafıdır. Birinci derece akortla (majör veya minör) yavaş yavaş bir eklenti olmadan bir yedinci majör, bir altıncı, bir dokuzuncu veya güçlendirilmiş onbirinci olmadan karşılaşılmaz.



Diğer yandan, minör 7 akordu sık sık bir dokuzuncuya, bir onbirinciye veya ikisine birden eklemlenir.



4. Parker mabedi. – Açılan yolu keşfeden yeni müzisyenler buraya yöneldi ve, açıkça anlaşılacağı gibi, tutkulu müzisyenlerden oluşan bir grup kurdular. Burada trompette Fats Navarro, Kenny Dorham ve 1945'ten itibaren Charlie Parker tarafından angaje edilen genç Miles Davis'le karşılaşılıyor. Davis caz trompetini parlak geleneğinden koparıp

tüm stilleri birbirine karıştırmıştı. Buna karşılık, birçok müzisyeni baştan çıkaran geniş, yumuşak, temiz bir tını getirdi. Tiz akortlara (birbirinden ayrılmış derecelerde) kadar gönüllü olarak arpej yapan bop tümcelerine karşılık, Miles'ın tümceleri kendisine özgü bir algıyla çizilmişti ve birbirine bağlı düzeylerdeki tasaklarla daha dar bir çerçevede sınırlanıyordu.

Leo Parker, Sonny Stitt, James Moody, Dexter Gordon, 'bebop'un nefesli çalgılardaki dilinin vahiyleriydiler. Aynı şekilde, kısa zamanda cazın kutsal canavarı haline gelecek olan Sonny Rollins de öyle. Trombonda atik Jay Jay Johnson kendini gösterecektir. Vibrafon ise Milton Jackson'un parmakları altında yeni bir hayat bulacaktı. Piyanoda Bud Powell, Charlie Parker'ın tümcelemesini uyarlamayı ve geliştirmeyi bildi. Şaşırtıcı biçimde, onun uzun tümceleri ritmi dengede tutucu bir rol oynuyordu. (*Sweet Georgia Brown*, yaklaşık 360 tam nota). Tadd Dameron, Al Haig ve Duke Jordan, meslektaşları olan kontrbasçılardan daha az takdir edilmediler. Gene Ramey, Tommy Porter, Curley Russell, Ray Brown, Pierre Michelot, Al McKibbon ve davulcular Stan Levey ile tabii ki farklı tınıların melodik kavranışında hayli özgün olan Max Roach gibi. Sarah Vaughan 'bebop'a (Diz ve Bird ile birlikte *Lover Man*) taze bir ses, benzersiz bir şarkı tekniği, çok geniş bir ses dizisi, enstrümancılara yardımcı olan armonik bir kulak sundu.

5. Gillespie: Big Band ve Latin caz. – Bop ancak Dizzy Gillespie'nin girişimi ve denetimiyle gerçek anlamda büyük bir orkestra gördü. 1945'ten 1950 yılına kadar, birçok nok-

tada talihleri yaver gidince, Gillespie'nin 'Big Band'i Minton'ın kazanımlarını kullandı. Orkestra, üyelerinin heyecanı ve gençliği sayesinde, şiddetle zincirlerinden boşanan ve bir tayfun gibi dalga dalga yayılan bir müzik icra ediyordu. Gillespie'nin bu taşkın formasyonu ritimcilerinden azami ölçüde yararlanıyordu: kısa bir dönem için Monk, sonra John Lewis, Ray Brown, Kenny Clarke, ardından Teddy Stewart ve Chano Pozo. Başyapıtlar birbirini izledi ve çoğaldı: *Our Delight, One Bass Hit, Two Bass Hit, Oop Bop Sh' Bam, Ray's Idea, Emanon, Stay on It.* Gillespie, repertuvarının büyük bir kısmının aranjmanlarının yazarıydı: *Things To Come, Round Midnight, I Waited For You, I Can't Get Started, Lover Come Back to Me, Good Dues Blues.* O, kuşkusuz, her zaman ilham veren ve yazan kişinin elinden tutan adamdı: John Lewis, Tadd Dameron veya Walter Fuller'la orkestranın diğer aranjörlerine yol gösterdi.

Dizzy Gillespie caza sadece küçük grupların, sonra da büyük orkestraların bebop stilini getirmedi, repertuvarına Afrika-Küba temaları ve ritimleri sokarak onu devrimci ve yüceltici bir formülle donattı. Bu Latin müzik zevki eski ve kişisel bir içten sevgiden besleniyordu (*Festival in Cuba, Panic in Puerto Rico, Afro-Cuban Suite, Manteca, Guarachi Guaro, On the Bongo Beat, Tin Tin Deo*).

Kübalılar'ın müziği ritmik bir kalp atışıyla mainstream cazından, yani 30'ların hakim geleneğinden ayrılıyordu, 'bebop'un sözünü bile etmiyoruz. Dizzy bir alternatife ulaşmak gerektiğini biliyordu. Basit bir indirgemeyle, bir gerçeklikten diğerine geçmek yerine, nüanslar yaratmaya ve aralarındaki ortak paydayı bulmaya özen gösterdi. O bir

statü arayışının, bir sentez hareketinin en yetkin temsilcisiydi.

6. Monk'un estetiği. – Monk'a marjda bir yer ayırmalıyız. Monk, benzersiz münzevi, bizi kopuk kopuk olanın üstün geldiği parçalanmış bir müzikal zamanda yaşatır (*I Should Care*, *Rhythm -a- Ning*, *Epistrophy*, *Off Minor*, *Well You Needn't*, *Pannonica*). Monk sadece bir tek müzik yapmıştır: kendi müziği. Kişisel temaları, mainstream temalarından olduğu kadar bop temalarından da farklıdır. Monk'un dehası, cazın başlıca değeri olan anı uzatma girişimiyle yaptığı zaman düzenlemesinde doruk noktasına ulaşır. Bu noktada, Monk, *West End Blues*'un Louis Armstrong'una katılır.

7. Üç dâhi. – Kesin olarak 'bop'un veya bop çağının en büyük figürünün kim olduğunu söylemek çok zordur. Parker, tartışmasız olarak, tüm partnerlerinden daha üstün bir yaratıcı boyuta sahiptir. Yaratıcılık onda sınırsız gibidir. Monk armonik katkısı ve tematiğinin var ettiği mükemmel türevle hükümdar statüsünden pay alır. Dizzy'ye gelince, başdöndürücü bir trompetçi ama aynı şekilde şarkıcı, piyanist, orkestra yönetmeni, kompozitör, aranjör ve 'bebop'un en kalabalık figürüdür. İmkânsız olan böylesi bir seçimde bulunmayı reddediyoruz.

VIII. Bölüm

COOL

Cazın gelişimi, 40'lı yıllarda, solistleri, küçük grupları ve büyük orkestraları fiziksel tüketim ve teknik olasılıkların uçlarına kadar getirdi. 'Akustik baskı'nın sonucu olan bir soluklanma ihtiyacı, 'bop'un arayışlarını o kadar da küçümsemeyen birçok müzisyen tarafından hissedildi. ABD'nin Pasifik kıyılarında olduğu gibi Atlantik kıyılarında da bir tazelik ruhu esmeye başladı. Cazın içinde, bazı sanatçıların atletik bir performansı yadsımasına her zaman rastlanmıştır. Bix'ten Lester'a kadar uzanan bu doktrini imzalayan isimler hiç eksik olmaz, kendilerini mücadeleci bir müziğe adayan ve daha gevşek bir dil seçen kimselerdir bunlar.

1. Lestercı kardeşler. – 1946'da, Los Angeles'ta, Pontrelli's'in bir dans orkestrasında, dört tenör saksofoncu Lester'a koşulsuz bağlılık yemini etti: Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward, Jimmy Giuffre. Kendilerini 'Four Brothers' olarak adlandırdılar. İlk üçü 1947'den itibaren Woody

Herman orkestrasında çalmaya çağrıldı, dördüncü bas olarak –yeni bir kardeş– Serge Chaloff'la birlikte. Aralık ayında, Big Band'in repertuvarına tüm nefesli çalgılar ekibini popüler hale getirecek parçayı kattılar: Aynı sene Giuffre tarafından yeniden yazılan *Four Brothers*. Yine Aralık ayında ama bu sefer 1948'de, aynı yazım 'feeling'i ve anlayışına Early Autumn parçasında rastlanacaktı. Stewart gitmiş, Al Cohn onun yerine geçmişti, diğer saksofonlar duruyordu ve Stan Getz grubun başında kendinden geçerek çalıyordu.

Pasifik kıyısında geçen iki seneden sonra, Kardeşler'in en büyükleri olan Getz, Sims ve Cohn, yerlisi oldukları Doğu'ya döndüler. Lester'ın diğer öğrencileri gibi burada müzikal kariyerlerine devam ettiler: Allen Eager, Brew Moore, Wardell Gray, Gene Ammons. İflah olmaz Zoot Sims, hiç tükenmeyen dinamizmi sayesinde ortak bir anlayış ve şefkatten yararlanacaktı: Özellikle Stan Getz dörtlü ve beşlilerle yankı getiren bir kariyer yapacaktı; Jimmy Raney, Al Haig, aralarından biri Perey Heat olan bazı başarılı kontrbasçılar, Stan Levey, Don Lamond, Roy Haynes gibi davulcuların verdiği güvenle, sonrasında da altmışların başında 'bossa nova'yı ve Brezilya müziklerini (*Baia*, *Desafinado*, *Samba de Uma Nota So*, *The Girl from Ipanema*) caza dönüştüreceklerdi.

2. Tristano Okulu. – New York'ta, 1946'dan itibaren, Lennie Tristano önce birkaç öğrencisini bir araya getirdi, sonra Billy Bauer, Arnold Fishkin, Warne Marsh, Lee Konitz'ten oluşan öğrencileriyle birlikte bir grup kurdu. Tristano da Parker'a has tümcelemeyi tamamen kişisel bir

perspektif içinde, sağ elle, kesin ve açık taslaklarla uyarlıyordu. Yadsınamaz bir özgünlüğe sahip olan temalar hemen hemen her zaman spontan buluşlarla ilerliyordu. Bateri –aslında bu cool cazın geneli için geçerlidir– liderin buyruğu üzerine 'bebop'un düşkırıklıklarıyla kaprislerinden vazgeçiyordu.

3. Capitol Çemberi. – Konitz'in alto saksofonu, 1947'de, üç aranjör, Gil Evans, Gerry Mulligan ve John Carisi'nin o zamana kadar cazda pek rağbet görmeyen enstrümanlara, armoni kornosu veya tubaya önemli roller sunan metinler önerdikleri Claude Thornhill'in orkestrasında ün saldı. Bu 'Society Band' bir deneyim alanıydı. Orkestratörleri New York'ta John Lewis ve Miles Davis'le karşılaşacaktı. Bu kazanımlardan pay alacak daha kısıtlı bir grup kurma kararı alındı. 'Royal Roost'taki provalar ve sunumlardan sonra Miles Davis dokuzlusu Capitol Plak Şirketi'nin stüdyolarında bir plak serisi kaydetti. Grup gizemli bir hava içinde hareket ediyordu. Sanki gölgeli bir mecradaymış gibi dokuzluya uçarı dehasını ödünç veren bu görünmez 'elf'in hafif ve canlı hareketine müdahale edilmiyordu.

4. Mulligan ve Chet Baker. – Claude Thornhill'de beliren ve Miles Davis tarafından da onaylanan deney arzusu, Capitol'un dağılmasından sonra muhafaza edildi. Gerry Mulligan, kendi payına, piyanosuz veya eşlikçi ve armonik bir enstrümana yer vermeyen yeni bir dörtlü formülü önerdi. Buradaki yenilik, kontrapuan kullanımının onaylanmasıydı. 1952'de, Mulligan, Chet Baker, Bob

Whitlock veya Carson Smith, Chico Hamilton veya Larry Bunker yazım olarak daha belirgin ve New Orleans tarzı bir neşeyi dışlamayan eserler kaydetmeye başladılar (*Bernie's Tune*, *Line For Lyons*). Manifesto, trompet ve baritonun tamamlayıcılığıydı. Chet Baker, dilinin zarafeti, sesin eşitliği, tümcenin açık dekupajıyla Bix çizgisindeydi ve birkaç sene sonra keşfedeceğimiz, ele geçiren, heyecanlandıran, derinden sarsan, tamamen eksiksiz bir müzisyen olmaktan henüz uzaktı. Gerry Mulligan çalışının nispi kekreliği, aranjör keskinliğiyle kesip atan 'gerçekçiliği' sayesinde diğerlerinden ayrılıyordu. Mulligan'ın ses dizisi, Chet Baker'ın varlığıyla, 'piyanosuz kuartet'in icadından bir sene sonra, Miles'ın dokuzlu estetiğiyle yeniden birleşecekti. Enstrümantasyonda pek az değişiklik vardı; armoni ve kontrapuan kompozitörün başlıca derdi olmaya devam etse de, daha hızlı kaybolan, daha sıkışık bir orkestral tını, basitleştirilmiş melodik ve ritmik çizgiler vardı (*Ontet*, *Simbah Flash*, *Takin' a Chance on Love*). Mulligan hızla kuartet formülüne geri dönecekti. Baker'ın enstrümanının yerini büyük bir beceriyle bopcu tümceler çizen Bob Brookmeyer'in pistonlu trombonu ve diğerlerininkini de Dixielandçiler'in bulanık anılarından süzülen nükteyle dolduracaktı.

5. 'Açık form'a doğru caz. – 1954'ün sonbaharında, André Hodeir *First Book Of Essays*'in sekiz parçasını yazdı. O zaman, cazda bazı eğilimler göze çarpıyordu: gevşek tümceleme, –mezzoforte piyanoyla– dinamik içerik, tematik genişliğin reddi, kontrapuanlı yazım, tonsuzluk dürtüsü.

Hodeir'in müziği bu eğilimlere ve onları derinleştirme kararlılığına katıldı.

İlk parçalarda kanon (*Oblique*) kullanımı, çok-tonlu (*On A Standard*) bir armoni içinde asitmetriye başvurma, Klangfarbenmelodie pratiği –ses tını melodileri (*Jordu*'nun aranjmanı) –, tonalitenin kesintisiz değişimleri (*Esquisse I*), açıkça atonal bir yöntem (*Paradoxe II*) ve hatta dizi halinde girişimler (*Paradoxe I*) fark edilebilir. Yazar, cazın aykırılığının ve atonalitenin somut deneyimi içinde bilinç sahibi olacaktır. Hodeir'in değişmez fikri 'açık form' –özyaratım veya eserin sürekli değişimi– olarak kalmıştır. Bu 'açık form'da, Hodeir, doğaçlamanın yerini azaltır. En yaygın anlamda 'yapmacık doğaçlama'dan kurtarmak için yapar bunu. En mükemmel eseri kesinlikle James Joyce'un "Finnegans Wake" adlı metninden ilham aldığı *Anna Livia Plurabelle*'dir. Bu iki kadın sesi ve büyük bir orkestra için yapılan kantat (şiirden yapılan beste) *Bitter Ending*'de devamını bulur; eleştirinin yüce şiiri, selamladığı eşsiz bir arayışın sonucudur.

Kompozitörün bazı parçaları, örneğin *Le Dessert recommencé*, 1984 yılında Martial Solal orkestrası tarafından yeniden ele alınacaktır ve bu da Hodeir'in bazı biçimsel önerilerinin sadece ortaya çıktıkları tarih dönemiyle kısıtlı olmadığını gösterecektir. Cool cazın gelişim içinde olduğu 50'li yıllarda, ayakları yerden kesilen piyanist Martial Solal Paris'te kendini gösterdi. Büyük bir hızla, teknik becerisi sayesinde ve büyük özgünlüğüyle, baskın girişimlerin kenarında kendini ilklerden biri olarak kabul ettirdi. Önce dörtlüsüyle (Suite no. 1) sonra Guy Pedersen ve Daniel Humair'le üçlü olarak olarak şöhret kazandı. Eser başlıklarına

özen gösterdi: *Gavotte à Gaveau*; *Averty, c'est moi*; *Lucien, valsons*. Martial'de –özellikle hiç bitmeyen melodik veya ritmik kopuşlarla– sürekli bir değişim göze çarpar. Harekete önem veren piyanist anlayışını büyük orkestrası için değişimden geçirmiştir (*Et si c'etait vrai?*).

6. Eski ve modern Avrupa üzerine düşünceler. – Bazı sanatçılar, caz duygusuna her zaman saygı göstermek kaydıyla, Avrupa müziğinin bazı türlerini farklı armonik bağlamlarda sindirmenin yararlı olabileceğini düşünmüştür. Bu, barok müzikten (*Vendôme*, John Lewis'in *Concorde*'u) atonal, hatta seri bir ortamda bölünmeye kadar –bu sadece geçici olacaktır– gidecektir.

A) *John Lewis ve MJQ*. – 1952 yılında, cool caz, ölçülü bir enstrümantasyonun gerekli olduğu Modern Jazz Quartet'le, bir oda müziği stili içinde billurlaşır: John Lewis'in hassas piyano tınıları, Milt Jackson'un vibrafonu, Percy Heath'in kontrbası veya Connie Kay'in davulları. Klasik ve romantik müziğe düşkün olan Lewis, içinden kristal yansımaların geçtiği ve çok leziz bir tını füzyonunun hüküm sürdüğü bu çok homojen grup için, sihir yüklü 'blues'u ihmal etmeden doğaçlamaya alan bırakmayı başaran çok yapısal parçalar hayal etmiştir.

B) *John Lewis ve Üçüncü Müzik Dalgası*. – Modern Jazz Quartet, liderleri, 'Üçüncü Dalga'nın –New York Metropolitan Operası'nın kornisti ve Miles Davis dokuzlusunun üyelerinden Gunther Schuller'in deyimiyle– büyük projeleriyle

ilgilenmeye başladığı andan itibaren cazda baskın bir şekilde otantik bir nitelik kazandı. Lewis'in aklında cazın ve bilge Avrupa müziğinin bir karışımını yapmak yoktu. Onun yerine, o zamana kadar ayrı olan bu iki akımın ötesine geçmekti niyeti. Üçüncü Müzik Akımı, özellikle politonal ve polimodal yazım içerisinde kendini tamamladı ve dizisel müzik öncesine has birçok yapıyı kendine kattı.

7. Batı Yakası.

A) Tanım. – Pasifik kıyısında, 1948-1954 arasında, özellikle de 1963'e kadar süren büyük ve ışıltılı dönemde eksik olan şey deney eğilimi değildir. Genel tanımı içinde, denebilir ki, 'Batı Yakası' duygusu, yumuşak bir doku ve rahatlık içinde, iki önermeli bir sistemi kabul eder. Birincisi, Miles Davis'in 'Capitolin'in izindeki arayışı doğrultusunda, arayışın erdemini onar. İkincisi, özellikle Basie ve Lester'a özgü 'mainstream'in ritmik çizgisinde geleneğin değerini tanır. Batı Yakası sakinleri bu alternatife tutundu ve neşeyle bir olanaktan diğerine, bir taraftan diğerine geçtiler. Bu, Batı Yakası'ydı: Bazen gözüpek ve yapmacık, çoğunlukla basit ve sakin, iyi kotarılmış, hafif bir tınıyla, Shelly Manne'ın kendi deyişiyle, 'bizim olan ve stile dönüşen bu ses'.

B) *Karşılaşmalar*. – Batı Yakası sakinlerinin buluşma noktası, Stan Kenton'un orkestrasında birçok meslektaşı gibi sınavdan geçen kontrbasçı Howard Rumsey'nin 'Lighthouse Caf e'siydi. Her pazar California'nın önde gelen şehirleri, Los Angeles ve Hollywood'un müzikal 'Gotha'sı kendini Rumsey'nin Hermosa Beach'teki yerinde buluyordu.

San Francisco ise 'Dixieland'in yeniden canlanışına daha sadık kalmıştı.

C) *Karşıtlıklar*. – Stüdyo müzisyeni olan Batı Yakası müzisyenleri kendilerini beslemek için kompozisyon ve aranjman sanatını işlemeye eğildiler. "Batı Yakası stilinin özelliklerinden biri," der yine Shelly Mann, "yazıma ve deneyselliğe yöneltilen dikkattir." Bu da mainstream için tartışmasız bir çekicilik olan deneme keyfine katılacaktı. Giuffre *Alternation* veya *Fugue*'deki makamsızlıkla baştan çıkmıştır. Daha nostaljik olan Lennie Niehaus, *The Sextet* albümünde, kontrapuan ve yazıma özenirken, Shelly Mann, *Interpretations of Bach and Mozart* ile dolu dolu saygılarını sunuyordu. Batı yakasındakilerin çoğunluğu renkli seslerin arayışına dalmış ve Miles'ın New York'luları gibi armoni korno (John Graas) ve tuba (Dave Englund) çalmışlardır. Ve yine pistonlu trombon (Stu Williamson), bas trompet (Cy Touff), flüt (Bud Shank), obua (Bob Cooper), viyolonsel (Harry Babasin).

Los Angeles'ta, Hollywood Boulevard'da oturan, 'Big Band'in üstadı Woody Herman, buna karşılık olarak, Batı Yakası eğilimini canlandırmayı bilecekti. Stravinski onun için *Ebony Concerto*'yu yazmış olsa da, *Early Autumn* California cool cazının başlangıcını temsil etse de. Woody Dixieland'çi olup bop ile flört edecektir ve daha sonra da bir tür neo-klasik olacaktır. Kanıt olarak, *Woodchopper's Ball*, *Caldonia*, *Goosey Gander* veya *Not Really the Blues* gösterilebilir. Batı Yakalı olmak için Batı Yakası'nda oturmak yeterli değildi: 'Değişken ve farklı' Woody Herman bize bunu hatırlama fırsatı verir.

D) *Hollywood.* – Eğer 'Middle Caz'ın yine de Batı Yakası hareketiyle bir ilgisi varsa, bu, California ekolündeki koro başlarının müziklerinde bop öncesi ritme açık bir göndermede bulunuyor olmalarıdır. Chico Hamilton bazen Jo Jones'u çağrıştırır ve ondan yararlanır. Shorty Rogers, büyük bir saygıyla, Basie için *Doggin' Around* ve *Swingin' the Blues*'u tekrar yazmıştır. Aynı saygı Billy May, Nat Pierce, Marty Paich gibi aranjörlerde de göze çarpar. Bunun dışında, Batı Yakası sakinleri, keşfettikleri alan –geleneksel mainstream veya maceracı deneysellik– hangisi olursa olsun, iki alanın zaman zaman ustalıklı bir karışımı olan film müziği konusunda çalışma fırsatı bulmuşlardır (örneğin, Art Pepper, Leroy Vinnegar, Shelly Manne'ı dinlediğimiz Billy Wider'ın başyapıtı *Some Like it Hot*). 1963'te Batı Yakası müziği terk edilmeye başlar. Ama 60'lı ve 70'li yıllarda sinema bize Californialılar'ın yeteneğinin yankılarını duyuracaktır. Gerek televizyon dizileriyle Starsky and Hutch (Shorty Rogers), Johnny Staccato (Shelly Manne) gerekse Lalo Schiffrin veya André Previn'in katkılarıyla. Monterey Festivali ile birlikte Clint Eastwood'un *Play Misty for Me*'si, Batı Yakası sayfasının artık çevrildiğini hatırlatacaktır. Scorsese'nin *Taxi Driver*'ı *blues*u Ronnie Lang'in saksofonuna emanet etse de.

E) *Kişilikler.* – Batı Yakası müzisyenlerinin en ünlüsü, kuşkusuz, Paul Desmond, Norman Bates, Gene Wright ve Joe Morello'nun oluşturduğu baştan çıkarıcı bir dörtlüyü yöneten Dave Brubeck'ti. Bu küçük grubun parçalarından biri tüm dünyayı dolaşacak ve yıllara meydan okuyacaktı:

Take Five (5/4). Californialı müzisyenlerin ilk örneği her zaman Shorty Rogers'tı. Çoğu kez bu bölgenin diğer bir sembolik kişiliği olan Shelly Manne'a eşlik ederdi. Eğlenceli Shorty and his Giants, en iyi yerel müzisyenlerin geçit yaptığı bir sığınaktı: Shorty Rogers Miles'ın dokuzlusunu ve Batı Yakalı olmamasına rağmen Los Angeles'ta eleman toplayabilmeyi başarmış olan Mulligan'ın onlusunu seviyordu. Rogers, ayrıca, Afrika-Küba 'sound'unu da seviyordu ve bunu kanıtladı. Shelly Manne's Hole Club ve Shelly Manne and his Men aynı arkadaşlara ve basçı Red Mitchell'a evsahipliği yaptı. Stan Kenton'un (Batı Yakası'nın himaye eden güçlü kişiliği) 'Big Band'i için de bunlar söylenebilir; Big Band iki kişisel eğilim arasında alt üst olmuş, bazen parçalanmıştır: İlerlemecilik ve geçmiş hayranlığı.

California hareketi cool cazın yörüngesinde kalmıştır. Batı Yakalılar'ın müziği *blues*u ihmal etmiş, baladı önemsemiştir. Çok iyi icra edilmiştir ama içinden hiçbir zaman Silver, Rollins, Clifford Brown çapında bir müzisyen çıkaramamıştır, ne de aynı dönemin kahramanı olan Coltrane gibi birini. Taşkın neşe ve suçlu hüzün arasında bir yerde durur. Alain Gerber'in hayranlıkla dediği gibi, 'bir tür ölümcül yumuşaklık dağıtır'.

IX. Bölüm

HARD

50'li yılların başında Amerikan caz dergilerinin yaptığı yoklamalar, kamuoyu araştırmaları, referandumlar, birinci sıraya birçok Batı Yakası sanatçısını oturtuyordu. Art Pepper, Charlie Parker'ın birkaç puan gerisindeydi ve şaşılacak şekilde Johnny Hodges'un önündeydi. O sırada, New York'ta bunun tam tersine tanık olunuyordu ve sanki yeniden sert bir anlayış benimseniyordu. 'Hard bop', yani sert-bop, daha hacimli bir tarzı ortaya koyuyor ve doğaçlamalar sırasında 'coolman'lerin konuşkan tümcelerini yadsımadan işe sertlik katıyorlardı.

1. 'Ruh dolu' müzik. – İri yarı ve tıknaz davulcu Art Blakey, 1947 yılında 'Jazz Messengers'ı bir araya getirdi. İfade, onun için, 1954'ten itibaren bir bayrak gibi muhafaza edilmişti ve sürekli işler olmalıydı. Genelde 'Messenger'ları bir beşliden oluşuyordu: Trompet, saksofon, piyano, bas, bateri ve mükemmel solistler: Clifford Brown, Joe Gordon,

Donald Byrd, Bill Hardman, Freddie Hubbard, Lou Donaldson, Gigi Gryce, Hank Mobley, Walter Bishop, Junior Mance, Cedar Walton. 50'li yıllarda, Blakey, Yaka'nın hemen hemen bütün genç hard bopçularını kendine çekiyordu. Blakey'nin müzisyenleri zaman içinde ona ünlü temaların birçoğunu sunacaklardı: *Quicksilver Nica's Dream* (Horace Silver), *Prince Albert* (Kenny Dorham), *Moanin' Dat Dere* (Bobby Timmons), *Whisper Not, Blues March, I Remember Clifford* (Benny Galson), *Lester Left Town* (Wayne Shorter), *Calling Miss Kadija* (Lee Morgan).

Horace Silver, Blakey ile beraber, belki ondan daha fazla 'soulful' hareketinin öncüsüydü. Caza birçok etkili ve eklemlenmiş tema kazandırmıştı (*Song For My Father, Tokyo Blues*). Horace Silver, 'bebop'un armonik kazanımlarının bütünüyle Zenci Kilise müziğinin ilahi ezgilerini uzlaştırmayı biliyordu. 'Mainstream'dekinden daha vurgulu olan küçük üçlü tümce gruplarına gospel şarkılarındakine benzer bir özgünlük ve etki katıyordu. Silver'ın 12/8 (*Señor Blues*) ölçüsünden esinlendiği daha az hızlı tempolarda bu üçlü vurgulama bir etki artışı yaratıyordu. Silver, Blakey gibi en iyilerle bir arada çalmayı biliyordu. Tabii başkalarıyla da: Art Farmer, Blue Mitchell, Woody Shaw, Randy Brecker, Clifford Jordan, Junior Cook, Joe Henderson, Stanley Turrentine, Doug Watkins, Teddy Kotick ve klas davulcular: Kenny Clarke, Louis Hayes. Piyanist Silver bizi yalın, canlı, özlü sololarla içine alır, tıpkı eşlikçi olduğunda partnerlerini coşturduğu gibi.

2. Birinci sırada küçük gruplar. – a) 50'li yılllarıın ortasında, iki üflemeli küçük gruplar (Adderley kardeşler

gibi) halkın da tercihi olan genelgeçer orkestral formül haline geldi. 1954 yılında hemen şöhrete kavuşacak bir beşli ortaya çıktı: Max Roach ve Clifford Brown'unki. Bebop çılgınlığı ve 'cool'un daha Apolloncu estetiği arasında, 'neobopçu' müzisyenler, belirttiğimiz gibi, bir orta yol buldular. Ama bu yeni beşlinin müziği 'neo-bop'a, neşeli, daha az sert, daha az 'hard' bir yön kazandırdı. Bu, özellikle trompetçi Clifford Brown'un olağanüstü rahatlığı ve iki liderin spontan bir şekilde anlaşabilmeleri sayesinde mümkün oldu. 'Brownie' bir ayrık notanın üzerine basıyordu, böylece atak, yumuşak, belirgin, çarpıcı kılıyordu onu ve ikilinin armonik zekâsı sayesinde güçlü bir örnek teşkil ediyordu. Temelde bir bireşim olan bebop ve cool akımı onda başka birinde olduğundan daha iyi bir biçimde birbirine kavuşuyordu. Dizzy ve Miles'tan daha az orijinal ama iki kaynaktan çekilmiş özelliklerin mutlu birleşimiyle, gösterişsiz bir lirizm ve göze çarpan bir müzik yapma hazzıyla, Brownie, vakitsiz ölümüne rağmen, on yıllar boyunca birçok trompetçiyi etkilemeye devam edecekti. Benzer bir cömertlik, dildeki aynı incelik, perküsyon titanı Max Roach'ta kendini gösterir. Beşlinin repertuvarı öncelikle standartlardan (*Tenderly*, *Cheerokee*) veya grup için özellikle yapılmış temalardan oluşuyordu (*Jordu*, *George's Dilemma*, *Delilah*, *Joy Spring*).

b) 50'li yılların başında, oda orkestrası deneyiminin ardından, Miles Davis de kısıtlı grupları yeğledi. Çok sık olarak 'sert' müzisyenlerle ve daha birçoklarıyla kayıtlar yaptı: Sonny Rollins, Horace Silver, Art Blakey gibi ona yakın üstatlarla. Sırayla sayılabilir: *Dig*, *Tempus Fugit*, *Tune Up*, *When Lights Are Low*, *Solar*, *Walkin'*, *Airegin*, *Oleo*, 1955'te

karşılaştığı John Coltrane'in ona verdiği parçalar: *Stablemates, Trane's Blues, Round Midnight.* 'Hard-bop'çu Coltrane'e gelince, New York'ta adlandırıldığı gibi 'öfkeli genç adam', Miles'ın yanında kaldı. Trompetçi o dönemde tekniğini geliştiriyor ve değiştiriyordu ve beklenmedik bir şekilde güç, dijital çeviklik ve tiz seste rahatlık kazandı.

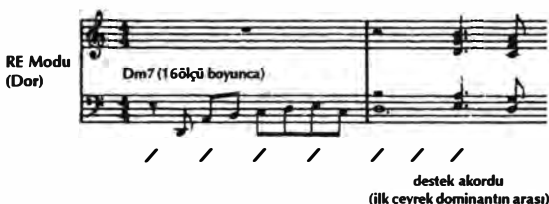
3. Bir modal çatı üzerine. – Standartlar, bop, cool ve 'soulful' temaları büyük ölçüde armonik karmaşıklığı sömürüyordu. Modal caz bu sistemi bir kenara atacaktı.

Modlar	*Betimleri*	*Temel akort*
Do (C)	İon	C maj. 7
Re (D)	Dor	D maj. 7
Mi (E)	Phryg	E min. 7
Fa (F)	Lydia	F maj. 7
Sol (G)	Miksolydios	G 7
La (A)	Eolis	A min. 7
Si (B)	Lokris	B min. 7♭5 (veya – 5)

Tonal cazda istenen birçok akorttan farklı olarak, modal caz tarafından seçilen akort genellikle 4, 8 veya 16 ölçü üzerine dizilir (bu aralıklar alışıldık temaların hemen hemen hepsinin sekanslarına tekabül eder). Daha sık olarak kullanılan mode'lar 'Dor' ve 'Miksolydios' özellikli kalır.

Modal caz aynı akordu daha uzun bir süre tutar ve daha o zamandan bunun bilincinde olan Miles Davis iç dünyasına dalan çalma stili için bundan yararlanmıştır.

Miles'ın *Kind Of Blue* albümüne büyük sanatçılar katkıda bulunmuştur: John Coltrane, Cannonball Adderley, Paul Chambers, James Cobb, Wynton Kelly veya Bill Evans. Modal döneminde, Miles, Bill Evans'tan daha uygun bir piyanist bulamazdı. Bill'in müziği, ister kendi temaları isterse standartların yorumları olsun, öncelikle empresyonistti (*So What*); bazen taşkınlığa doğru gitmeyi de bilmiştir (Quiet Now albümünden *Nardis*, *Very Early*).



Miles'ın grubuna geçtikten sonra Bill Evans sıklıkla triolarda çalacaktı, örneğin Paul Motian, Scott La Faro veya Chuck Israels veya Eddie Gomez. Bu sanatçılar grubun hassas dengesi içinde en cezbedici kısmı oluşturuyordu. Armonik olasılıkların arayışındaki ustalığı, içsel yolculuktaki bilge tavrıyla bir aranjörün çalışmasını akla getiriyordu (*Waltz For Debby*, *Time Remember*). Doğaçlamalarına sol elle yaptığı eşlik her zaman çok yoğundu ve sürekli sıkışık akortlar kullanmayı gerektiriyordu: dokuzlular, değiştirilmiş dokuzlular, onbirinciler, onüçüncüler. Piyanolu bas bölümü terk edilmişti. Daha özgürce ve partner seçimine göre yapılıyordu. Bu sistem bir ekol haline gelecekti: Bill'den sonraki hemen hemen bütün piyanistler bunu kullandı.

Miles Davis daha sürekli bir işbirliğini tanıdığımız başka bir Evans ile sürdürecektir: Gil Evans. 'Capitol' orkestrasının ötesinde, Miles ve Gil, ileride ünlü albümler haline gelecek olan bir kayıt serisi için bir araya geldiler. *Miles Ahead*'de büyük bir caz orkestrası dokusu kendini tamamen yenilenmiş bulacaktır. Yazımın büyük zenginliğinden, tınıların karışımından doğan güzellik, Ellington üslubuna yenilikçi bir uzantı katıyordu. Farklı plaklar –bu yeniydi– bir fikir bütünlüğü içinde zincirleniyordu. Miles'ın büğlüdeki kadife sesi, trompetçilerin 'acid sound'uyla kontrast oluşturuyordu. Bir süre sonra, Gil ve Miles Porgy and Bess ve Sketches of Spain'in (Concierto de Aranjuez'in cazın sınırındaki çok heyecan verici bir yeniden düzenlemesiyle) derlemeleri için yeniden buluşacaklardı.

Out Of The Cool'un derlemesi, bu sefer Miles Davis olmadan, vazgeçilmez *Bilbao* ile en az bunlar kadar etkili olacaktır; görkemli fresk *Nevada*'da, temanın gelişimi sırasında majör ve minör aynı tek notanın üzerinde (sol) çarpışır. Bu arada, ritim Elvin Jones'un baterisi tarafından ihtişamla vurgulanmaktadır.

4. Coltrane ruhu. – Johnny Hodges'in orkestrasındaki veya Dizzy Gillespie'nin altılısındaki kısa araya girişlerini (örneğin, *We Love To Boogie*'deki kibirli ve sade solosu, Mart 1951) saymazsak, John Coltrane'in Miles Davis'in grubuna gelmeden önce bilinen kayıtlı solosu yoktur. Dinamizmi ve Earl Bostic enstrümantal tekniğiyle tanınan ve hayranlık duyulan Coltrane, Miles gibi, neredeyse armonik alana uzanan tiz kayıtlar için bir çekim hissediyordu. 'Milestones'

(Nisan 1958) plaklarında ve 'Kind Of Blue'da (Mart 1959), Blue Train'de (Mayıs 1959) olduğu gibi, ne kadar spontan da olsa, 'yerine konulmuş olan'ın kesinliğinden kaçış eğilimi baş gösterir ve söylemin eklemlere ayrılmasıyla her zamanki ölçü başına sekiz nota ses tabakalarının yararına ortadan kalkar. Böylelikle, tümceler senkopa daha az yaslanır, sürekli ve etkileyici değişimle tamamen ilgisiz görünür.

Parlak ve saygın solist Coltrane, bu arada, yaptığının ötesine, yani mükemmeliğin ötesine gitme ihtiyacı hissetti. Öncelikle, komposizyonları için, Giant Steps gibi, seçtiği baş döndürücü tempo kadar az rastlanan bir akort şeması benimsedi. Bu tip armonik zincirleme ('Coltrane Changes') bir 'egzersiz stili'ne dönüşecekti ve caz okulu öğrencilerine doğaçlamadaki teknik kabiliyetlerini geliştirmek için önerilecekti.

John Coltrane 1959'da Bechet'nin soprano saksofonuyla ilgilenmeye başladı ve bu enstrümanı kendi kendine çalmaya başlayarak kişisel kuartetinde sık sık kullanacağı büyüleyici bir gereç haline getirdi. Coltrane, Miles'ın grubunda onu çok etkileyen bir davulcuyla karşılaşmıştı: Philly Joe Jones. Elvin Jones'da da bir enerji patlaması ve kemirgen bir yırtıcılığı yükselten aynı özellikleri bulacaktı. Davulcunun kontrollü sayıklamaları, çizdiği acayip figürler, Coltrane'in kendi kendini aşması için sürekli bir kışkırtmaydı (*My Favorite Things*, *Ole*, *Africa Brass* ve özellikle *Chasin' Trane*, 'Village Vanguard' versiyonuyla). Piyanist McCoy Tyner fırtanın göbeğinde sakinliğini koruyordu, grubun dengesi ve iki başoyuncunun özgürlüğü için gerekli istikrar

öğesini o temsil ediyordu. Bu, kontrbasçılar Steve Davis, Reggie Workman veya genellikle Jimmy Garrison için de geçerliydi.

5. 'Blue Note' ekibi. – Blue Note şirketi, plak meraklıları için 'hard bop'un en iyisini temsil eder. 'Blue Note' müzisyenlerinin çoğu, funky cazın sırabaşları olan Blakey ve Silver'ın 'Lion and Wolf'taki mirasçılarıdır. Gerçekten, dostluk içinde 'jam' yapan birinci kalite bir grup müzisyen söz konusudur. Blue Note'ta kurucu babalara cesaret veren bu güçlü cazı en iyi orgcu Jimmy Smith temsil eder. Bu 'soulful' caz, 1954-1964 arasında hüküm sürer. Melodik olarak daha iyi kavranabilen, armonik ve ritmik olarak 'bop'tan daha basit olan bu sanat, fantezi uğruna içsel olarak birikmiş zenginlikleri dışlamadan sınırlardan kurtulma seçimini ifade ediyordu.

Blue Note'un en az kayda değer müzisyenleri iliklerine kadar *blues*a batmış olan gitaristler değildi: Kenny Burrell, vurgu gücüyle Riverside'ın yıldızı muhteşem Wes Montgomery ile rekabet eden Grant Green. Montgomery'de tümce genellikle alt oktavda ikiye katlanır. Ustası olarak anıldığı bu pratik yayılacaktır.

6. Tutku ve trans. – Blue Note'un birbirinin yerine geçebilen müzisyen kadroları ne kadar kolay sınıflandırılabilen bir müzik yapıyorsa, Rollins gibi tuhaf kişilikler de sınıflandırma eğilimlerimizi o denli zora koşar. Hawkins ve Ben Webster'dan alınan ödünç niteliklerle renklenmiş bopçu bir dönemin ardından, bilhassa 'kirli' sesi ve akortlar

temelindeki melodik saldırganlığıyla yapıtı benzersiz hale gelmiştir. Rollins birkaç notalık kısa bir kesit üzerine birçok solo geçişi kurmuştur ve bunları doğaçlama yaparken tüm potansiyeliyle kullanır (kalipso ritmiyle *Saint Thomas*). Seçilmiş bir zorlama, yoğunlaştırılmış bir enerji, parlayan nitelikleri yer yer özgür bırakır. Basit bir beş tonlu makam, onun için sınırsız bir keşif için gerekçe olabilir (örneğin, *Keep Hold Of Yourself*, minörde 15 blues korolu). Kendi kendine cesaretle sorular soran ve iki kere mesleği bırakan bu adam kaygılarının üstesinden gelebilmiştir. Ona verilen bir unvan kendisine çok uymaktadır: 'Saksofon devi'.

Bir başka Herkülvari kişilik: Mingus saldırgan çalışıyla 'mainstream'in geleneğine ve 'bebop'a 'soul music'in sıcaklığını getirmiştir. Bu niteliklerine karizmatik bir lider olması da eklenir. Müziği 'Holiness Church'ün tutkusunu yeniden bulur ve göklere çıkarır (*Better Git it in Your Soul*). Renkli temalarında güdümlü bir yorum ve büyük bir heyecan yoğunluğu ister (örneğin, 'minör blues'da *Self-Portrait* veya *Good Bye Pork Pie Hat*, başlık burada Lester Young'ın efsanevi düz şapkasına göndermektedir). Atölyesine (Workshop'una) bitmiş aranjmanlardan çok skeçler, şemalar getirir. Ellington'a karşı beslediği hayranlık dolu bir dostluk Mingus'un birçok yapıtında belirgindir ve bu iki büyük adam, Max Roach ile birlikte, karşılığı olan seçkin bir yakınlığa tanıklık edecek bir yapıt için bir araya gelecektir: *African Flowers*. Mingus'un solistlerine bıraktığı özgürlük bazı patlamalarla, infilaklarla sonuçlanabiliyordu ve 60'lı yıllarda kendini tamamen zincirlerinden koyverecek bir cazın ilk işareti gibiydiler.

7. Sonu olmayan müzik. – Hard-bop, 'funky caz' devam edecek ve hatta 80'li yıllarda yeni bir gençlik bulacaktı. Miles Davis, Art Blakey gibi yetenek avcıları Wynton Marsalis ve Branford Marsalis, sonra Terence Blanchard ve Donald Harrison'ı keşfettiler. Marsalis kardeşler hızlı bir şekilde cazın ünlü kişilikleri haline geldi. Wynton enstrümantal ustalığı sayesinde hemen öne çıktı. Klasiklerin yayınlanması ve virtüozluk bir başka sanatın hizmetine sunuldu. Wynton Marsalis'te bu akademik teknik kendine karşı bir meydan okuma gibi ortaya çıkar. Birkaç senelik bir profesyonel hayattan sonra, müzisyen, farklı istekleri bağdaştırmayı öğrenecek ve cazın duyarlılığı ve keskin duyumculuğu içine işleyecekti (Black Codes albümünden *Blues* veya *Skain's Domain*). Bu olağanüstü müzisyen geçmişi tanıyor ve seviyor ama ona yeni bir görünüm vermekten geri durmuyordu.

X. Bölüm

FREE

Cazın 50'li yılların sonunda geldiği noktada, armonik desteğin 'Giant Step'tekinden daha fazla sıkılaşamayacağı ve makam kullanımının Miles'ın modal çatısının ve Coltrane ruhunun ötesine geçemeyeceği müzisyenler için açıklığa kavuşmuştu. Önlerine çıkan bu büyük engel karşısında bazı sanatçılar 'duvar ördü'. Başlıca eğilim, bir özgürlük tutkusu içinde, duyulan heyecanı en uç noktasına kadar götürmekti. Tüm melodik, armonik, ritmik yapıların yıkılmasına izin veren bu özgürlük, kolektif bir tepkiyi beraberinde getirerek, mizahi bir şekilde, kimi eski yapılara dönüş anlamına geliyordu.

1. Bir başka şey. – 1958 yılının Şubat ayında Ornette Coleman beşlisi, Don Cherry ve Billy Higgins'le birlikte Something Else'i kaydetti. Ornette, Charlie Parker'ın tümcelemesini özümsemiş ve onu çok kişisel bir biçimde kullanmıştı. İkinci albümden sonra ('Tomorrow Is the Question'),

Ornette ve arkadaşları New York 'Five Spot'ta çıktılar. İki derleme yayınlandı: 'The Shape of Jazz to Come' ve 'Change of the Century'. Diğer albümler bunları izledi, 1960'taki çift kuartetli anarşist 'Free Jazz'a kadar.

Ornette Coleman'ın güzel temaları, armonilerinin sonsuz basitliğine rağmen, çok benzersiz bir parıltı saçar (*Lonely Woman, Peace, Ramblin'*). Ornette'in müziği bir belirsizlik içerir. Melodik bir çizginin arasında bir makama referans veren bir salınım ve kontrbasın 'free' çizgisinin altını çizen pan-tonal kaçışlar (*Congeniality*). Vuruşların anlık kesintisi birçok sanatçı için o zamanlar 'New Thing' olarak adlandırılan 'Free Jazz'ın yolunu açmıştır.

Bazen bopçu bir vurgu kendini gösterir (*Invisible*), bazen aynı 'bop'un tematik doğuşuna tanık olunur: birlik içinde çalınan (trompet ve saksofon) ve sonradan üçlülerin tekrarıyla iki sese ayrılan temalar. (*The Blessing*). Bazı durumlarda bateri belirli bir tempodan çok bir atış, devamlı bir titreme tutturur (Free Jazz).

Yapılar genellikle bir simetri ve ölçülerin alışılmış sayımıyla koparılmış gibi görünür. *Lonely Woman* AABA'dır ama ölçüler 15, 15, yaklaşık olarak 8 ve yine 15'tir.

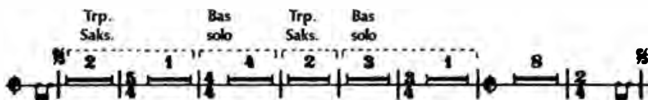
Ornette'in en belirgin temalarından biri melodi ve ritmin asimetrik dekupajının açıklığıyla *Ramblin'*dir. İlk tümce, 5/4 ölçüsü haline gelen üçüncü ölçüyle bir zaman eklentisi aracılığıyla bütünleşir.



Dördüncü ölçüde basa *re*, *la* beşlilerine de dört ölçü halinde devam edecek, C dilimli ritmik bir hücre yerleşir:



4'ün üzerindeki bu 3'lü hücre, sekizinci ölçüdeki perde etkisiyle 4/4 ölçülerinde tutunur (çok belirgin olan 3/4 duygusunun sağladığı dekalaja rağmen). Buna karşılık, onuncuda, aynı ritim, onüçüncü boyunca sonuçlanacağı sırada 3/4'e ait olduğunu dördüncü zamanın düşüşüyle öne çıkarır.



Bateri ısrarla ritimli bir tempoyu korur. *Ramblin'* I. derece (re maj.) ve IV. derece 7 (sol yedinci) akortlarının almaşlamasıyla ve 'blue' üçlüsünün kullanımıyla *blues*u çağrıştırır. Her şey, Ornette'in heyecanı ve partnerlerinin eğlenceli bütünlüğü sayesinde, büyük bir canlılık içinde kendiliğinden yol alıyormuş gibi görünür.

2. Yaygaracı saksofonlar. – 1959'da Mingus'un grubunda ve bir yıl sonra Ornette'in grubunda, Eric Dolphy, 'Free Jazz' için bop ile 'New Thing' arasında bir geçiş sağlıyordu. Altoda Charlie Parker etkisi görülüyordu ('Five Spot'un *Number Eight*'i, beşlide davulcu Ed Blackwell ile). Bu Parker etkisi onda çok hissedilir, bilhassa bas klarnette, soloların başında ve çılgın kaçışlara girişmeden önce.

Tenorlar Albert Ayler ve Archie Shepp ortak bir sesçil şiddet yaratır ve yeni, gevşemiş, 30'lu yılların saksofoncularından daha kıvrak bir vibratoyu iyileştirir. Karşılık olarak, 'bop'un ve 'cool'un terk ettiği 'growl'u yeniden kullanıma sokarlar (Kopenhag'ta Albert Ayler'in *Summertime*'ı ve Archie Shepp'in Newport'taki *Matin des Noirs*'ı). Albert Ayler 1968'den itibaren merakla R&B'nin popüler müziğine doğru meyleder (*Sun Watcher*). Archie Shepp her dönemin caz repertuvarını yeniden bulacaktır. (*Body and Soul*, *Sophisticated Lady*, *Billie's Bounce*).

3. Gerilimde son nokta. – Piyanist Cecil Taylor sürekli ritmik gelişim içindeki şiddetli, fırtınalı müziğinde kendini tamamen azami fiziksel enerjinin yayılmasına adar. Taylor'un atonal doğaçlamasını uzlaşımcı bir ritim içinde makamlı bas çizgileriyle karıştırdığı da olmuştur (örneğin, 'Transition' albümü).

Free 70'li yıllarda Avrupa'da rağbet görmeye başlar. Avrupalı müzisyenler, tümüyle benimsemeseler de, bu üslubun rahatlamalarını sağlayan özelliğiyle ilgilenmişlerdir. Bernard Lubat, Michel Portal, Jean Louis Chautemps, Barney Wilen, John Surman, Albert Mangelsdorff, Enrico Rava, John Tchicai, Joachim Kühn. 'New Thing', kuşkusuz, Amerika'da en kapalı ve en gizli halini aldı.

4. Büyük ve küçük gruplar. – Free Jazz'ın en iyi tanınan geniş kapsamlı orkestrası Sony Blount'unkidir: Sun Ra. Piyano ve synthesizer çalan bu müzisyen 1934'ten itibaren 'mainstream' caz çevrelerine devam etmiştir. O zaman

20 yaşındaydı. Eugene Wright'ın (*Big Time Baby*, *Down Mist*) orkestrasıyla birlikte 'middle caz' akımı içinde yer aldı. Afro-Amerikan 'klasik' müziğinin bilgisi ve pratiğiyle, Sun Ra, *Favorite Things* gibi baladlar veya 'New Steps' albümündeki *Exactly Like You* gibi standartlar veya 'Supersonic Sounds' derlemesindeki *Blues At Midnight* gibi 'blues'lar temelindeki zevkini korumuştur. Öncelikle bir sahne kişiliği olan Sun Ra, dilin özgürlükle olan ilişkisini yenilemeye çalışacak ve perküsyon enstrümanlarını çoğaltarak Afrika'ya geri dönüşü önerecektir. Bazen işin içine sihir de girer (*Moon People*).

1965'te Richard Abrams tarafından Chicago'da kurulan AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) bir sanatsal yardımlaşma kuruluşuydu. AACM bir grup müzisyeni bir araya getirerek Art Ensemble of Chicago'yu oluşturdu: Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors, Don Moye. Profesyonel müzisyenler isteyerek ham müzik yapıyorlardı. Art Ensemble bir sürü egzotik enstrümanı canlandırdı: çanlar, çıngıraklar, gonglar veya düdükler (*The Ball Piece*). Bazen Horace Silver'a gönderme yapar (*Zero*), bazen de yapılaşmamış free saflığına geri dönerlerdi (*Full Force*). Lester Bowie 'Art Ensemble'ın dışında kayda değer bir bakır üflemeli orkestrası yönetecektir. Bu orkestra Dirty Dozen Brass Band'le akrabadır ve o da geniş bir caz macerasına sahiptir. Lester Bowie büyük bir beceriyle Brass Fantasy'yi yönetir. İki parçası, geçmiş dönemin repertuvarını diriltme ve değiştirme isteğini en iyi şekilde açıklıyordu (*When the Saints*'in çok özgür bir versiyonu olan *Coming Back Jamaica*, 1985 veya Amstrong ve Fats Domino'nun *Blueberry Hill*'i).

Benzer bir resim Carla Bley'in (piyano ve org) *Sing Me Softly of The Blues* (1976) parçasında kendisini açık eder. Kariyerinin başında olan, Watt Records'un kurucusu Carla Bley, 'free caz'a oldukça angaje olmuştur. Özellikle Mike Mantler ve onun 'Jazz Composers Orchestra'sında. Carla sonraları bu hareketten uzaklaşıp 8-10 müzisyenden oluşan kendi orkestrasını kuracaktır. Carla Bley 'mainstream'den, 'bop'tan, 'rock'tan (*Night-Glo*), Arjantin popüler müziğinden (Reactionary Tango) –Nino Rota'nın Fellini filmleri için yazdığı ünlü temaları hatırlayalım (8 ½)– beslenerek tam bir eklektizm yapıyordu. Tanık olduğu mizah anlayışı ve inanç, onun müziğini 70'li ve 80'li yılların en çekici müziği haline getirdi.

Free Caz'a sığınmış diğer bir kişilik olan Gato Barbieri de Güney Amerika temalarından ve Latin ritimli çalgılardan esinlenen bir grup kurdu. Bu dünyaya cazın havasını getirdi ve tenor saksofonda sert, güçlü ve bıkkın olan melodilerin doğaçlamalar içinde dirilmesini ve patlamasını sağladı (*El Arriero, El Pampero, Bahia, Brazil*).

5. Free ve karşıtları. – 1970'te kurulan Münih merkezli plak şirketi ECM, genellikle 'free' alıştırmalarını programında toplama eğilimindeydi. Bazı plaklar, albümler sadece bundan oluşuyordu. Buna karşılık, 80'li yıllarda bariz hale gelecek bir çoğulculuk eğilimi uyarınca, plak şirketi kapılarını her tülü caza açtı. Jack De Johnette'li baskın swing tarzdan Jan Garbarek'li daha uçucu bir müziğe kadar. Gary Burton, paradoksal olarak, vibrafonda, vibratoyu 'kesiyordu'. Benzersiz el becerisi aynı anda ikiden fazla davul tok-

mağı kullanmasını sağlıyordu (bazen altı). Lionel Hampton ve Milt Jackson'un enstrümanını yeniden keşfediyordu. ECM için küçük bir mücevher yarattı: Chick Corea ile birlikte *Crystal Silence.* Keith Jarrett, aynı şirkette free ile birlikte ve onun yanında kendini gösteren stil yelpazesini çok iyi bir şekilde özetler. Jarrett piyanosunu en iyi şekilde dillendirerek, istisnai basçılarla birlikte, bütün türleri denemiştir.

XI. Bölüm

ROCK

Free Jazz ile isim benzerliği olan caz-rock, cazın yaşadığı birçok büyük değişiklikten biridir. 60'lı yıllar boyunca bazı sanatçılar kariyerlerini 'New Thing'den önceki müziğin izi doğrultusunda yürütseler de, diğerleri 'pop' adı verilen yeni varyetenin en geniş dinleyici kitlesini elde etmeye çalışıyordu. Gösterişli Jimi Hendrix, Beatles ve Rolling Stones tarafından canlandırılan bu varyete henüz yirmi yaşın altındaki bir kitleye yöneldi. Beatles ve Stones eski cazı ve popüler *blues*u tanıyor ve seviyordu. Buradan yola çıkarak öyle farklı bir müzik yaratacaklardı ki, çok belirgin bir sadelikle, yeni bir şarkı anlayışıyla ve bas gitarla gitar amplifikatörlerinin yarattığı ses yoğunluğuyla beğeni kazanacaklardı. Ritim güçlü bir şekilde ikili hale gelecekti (sekiz adet otuz saniyelik nota, duyulan veya örtülü duyulan eşit ölçülerle). Yine, çok başvurulan bir çare olarak, üçlü dekupaj 'funk' ritmi gibi kendini gösterecekti. 4/4'te elde edilen ölçü tam notada 144'ü geçmeyecek tempolarda çalınacaktı.

Cazın büyük müzisyenleri bu ikili müziğin rağbet görmesinde rol oynayacaktı.

Bateri kendine yeni bir yer bulacak ve ritimli çalgılar grubuna önderlik edecekti. Evlin Jones ile Steve Gadd'ın çalışmalarını karşılaştırarak iki sistem arasındaki karşıtlık konusunda fikir verilebilir.

OUT OF THIS WORLD - John Coltrane - Elvin Jones'in solosu



THE LEPRECHAUN - Chick Corea - Steve Gadd'ın solosu



Elektrikli ve elektronik sesleri destekleyerek her yerde kendini gösteren bu yeni ritmik üslup, modalitenin çekiminin apaçık olduğu armonik bir sistem doğurdu. Tonalite ve atonalite tamamen dışlanmamıştı. Aynı şekilde, farklı 'mode'lara bağlı akortların yoğunluğu, genellikle, müzisyenleri alışıldık uyumlardan (II, V, I) olduğu gibi stardartların sayısız geçiş modülasyonundan da uzaklaşmaya davet ediyordu. Bu makamsal uyum ve modülasyonlar yerlerini mod ile perde ve makam değişimlerine bırakıyordu (Herbie Hancock'un *Maiden Voyage*'ı, Wayne Shorter'ın *Ave Maria*'sı). Yüzeysel olarak değindiğimiz bu özellikler mesleki biçimde ve ileride ele alacağımız bazı büyük isimler tarafından kişiselleştirilmiştir.

1. Davis'çi yeni dönüşüm. – 60'lı yılların başlarında, Miles Davis, beşlisinin konserleri ve albümleri için genç müzisyenlerle çalışıyordu: George Coleman, sonra Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams. Daha sonra, özellikle Dave Holland, Jack De Johnette gelecekti. Bill Evans gibi Herbie Hancock da bu dönemde büyük bir istekle armonik uzatmalar kotaracak ve akort değişimlerini azami ölçüde kullanacaktı.

Hancock'un takipçisi Chick Corea, Davis'in grubunda elektrikli piyanoyu öne çıkaracaktı. Bu yeni enstrüman sesçil atmosferin değişimine yardımcı olacaktı. *In a Silent Way* ile (1969'un başında) viraj alındı. Miles çalış tarzına dair hiçbir şeyi değiştirmedi ama trompetinin sesi artık günün tınılarının süreğen hışırtısıyla yıkanacaktı.

Bazı yeni isimler Davis ve grubuna katıldı: Joe Zawinul ve John McLaughlin. Miles, değişmezliği yine tek bir akordun kullanımıyla abartıyordu (yedinci re akordu ve komşu kromatik notalar, sol Miksolydios modu: *Shhh/Peaceful*). Bitches Brew albümü yeni Miles'ı takdis ediyordu. *Woodoo Down*'da (Davulcu Jack De Johnette'in ortaya çıktığı) 'Jazz-Rock'ın geleceğini büyük ölçüde şekillendirecek yıldız sanatçılar bulunmaktadır.

Fillmore kayıtlarından sonra (Airto Moreira ile birlikte) Miles genellikle Güney Amerikalı veya Antilli perküsyoncuların uyarıcı aksiyonlarına başvuracaktı: M'Tume, Mino Cinelu, Paulhino da Costa. Bu arada, 'rhythm and blues' volkanı davulcu Al Foster ile uzun sürecek bir işbirliğine başladı. Sağlık sorunlarının verdiği endişelerle yıkılan Miles, 'showbiz'den çekilerek 70'li yıllara birkaç albüm ser-

piştirdi. 1981 yılında, Dorothy Baker'ın Bix Beiderbecke'ye adadığı romana anıştırma olan *The Man with a Horn* ile geri döndü.

Her sene bir albüm yapma anlayışıyla, Miles Davis, elektronik enstrüman teknolojisinin bitmeyen gelişimini izlemeyi ve kendi avantajına çevirmeyi bildi (*Aida*, *Jean Pierre*, *Time After Time*). Miles Davis üye toplamadaki yeteneğini yanına en ünlüleri ve en yeteneklileri alarak bir kez daha kanıtladı: Bill Evans, Marcus Miller, Mike Stern, John Scofield, Branford Marsalis, Bob Berg. Miles'ın sanatı, geniş bir tüketici kitlesi olan müziklerin meraklılarına kadar etki alanını büyüttü.

2. Dönemeçteki kişiler. – Müziğin aldığı yeni yön, sayısız efektleriyle elektronik enstrümanların kullanımını gerektirecekti (ecolizer, wah wah ve distorsiyon pedalları, fuzz, doubler, flanger, harmonizer, reverb, delay, echo, stereo chorus, sequencer, ritim kutusu bunlardan sadece birkaçı). Jazz-Rock'ta kontrbasın inanılmaz amplifikatörlerle güçlendirilmiş bas gitar için sık sık ortadan kalktığını belirtmek gerekir. Bu elektrikli bas 60'lı yılların sonuna doğru, uyarıcı slap efektiyle, gidiş ve dönüş efektiyle, ritimli çalgılarda baskın bir yer edinecekti (*School Days*'de Stanley Clarke'ın solosu).

Mwandishi'nin başarısıyla rahatlayan Hancock daha zengin bir prodüksiyona girişecekti. Hohner 'klavnet'iyle –amplifikasyonu olan telli klavye– Herbie jazz-rock ritimcilerinin tavrını etkileyecekti. Herbie Hancock o dönemde post-endüstriyel çağın bölünerek çoğalan gereçlerini faz-

lalaştırma ve hatta yığma eğilimindeydi: teksesli ve çoksesli 'synth'ler, vocoder'den en kaliteli Fairlight'a kadar. Aynı zamanda, Herbie Hancock, çok geniş bir dinleyici kitlesine hitap eden bu müzik dışında, birçok fırsatta övdüğü ve sevmekten vazgeçmediği neo-bop'la olan ilişkisini korudu (*Dolphin Dance*, *Round Midnight*).

Başka bir Miles Davis'çi, Chick Corea, 'jazz-rock'un veya jazz fusion olarak adlandırdıkları şeyin ön saflarındaki kişilik olarak ortaya çıktı. Bu melez müzik içinde, Corea da, akustik piyanoyla elektronik klavyenin almaşmasını ustalıkla kullanıyordu. Return to Forever adlı bir grup kurarak özellikle Joe Farrell, Stanley Clarke, Al Dimeola, Lenny White, Steve Gadd'ın desteğinden yararlandı. Aklımızda kalacak olan çalışması *La Fiesta*'ydı. Daha sonra seçicilik baskın çıkacaktı. *Nite Sprite* ile veya spiritüel özellikli *Fickle Funk* ile veya geleneksele muzip bir gönderme yapan *Grand Papa's Blues*'la. Özellikle de Brezilya ruhu taşıyan, karmaşık ritimleri ve orkestral aralıkları üstünkörü geçen, Gillespie'den miras bir finalle biten 'mini moog'lu bir soloyla bizi büyülediği *Tap Step*'le. Chick Corea, doğası ne olursa olsun, en tartışmalı 'espagnolade'larda bile konusuna hakimdi.

Miles'ın *In a Silent Way*'i ile aynı yıl, gitarist John McLaughlin, Coltrane takipçisi John Surman, Brian Odges ve Tony Oxley, Mahavishnu adlı grubu davulcu Billy Cobham ve klavyeci Jan Hammer ile kurmadan önce mükemmel ve yetkin *Extrapolation*'ı kaydettiler. Başlangıçta taşan ve kaynayan müzik, sonradan, McLaughlin kendini bir guru gibi sunarken, oryantalist bir eğilim alacaktı (*The Life Divine*).

Gitarist, synth-gitarı ele geçirerek 'synclavier'i yaratanlardan biri olacaktı. Karşısına rakip olarak hayatı caz ve büyük kitleler tarafından dinlenen müzikal yolculuklarla ikiye bölünmüş olan Pat Metheny çıkacaktı. Pat Metheny'de onun hayalci lirizmini besleyen sol el tarzı çalış hayranlık uyandırır (*Are You Going with Me*).

3. Afişteki yıldızlar. – Jazz-Rock furyası olası liderlerini çoğalttı: George Duke, Alphonse Mouzon, Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood ve türün başlıca enstrümanı gitarın hizmetkârları: John Abercrombie, Larry Coryell, Frank Zappa, George Benson, Larry Carlton, John Scofield, Stanley Jordan, Allen Holdworth. Burada her birinden ayrıntılı biçimde bahsedemeyeceğiz. Altosaksofoncu David Sanborn güçlü tınılı ve şiddetli çalış stiliyle, kendisine göre, Grover Washington'dan daha fazla, 'showbiz'in genç müzisyenlerinin sırabaşı olmuştu. Bazen, Sanborn, takipçilerinden oluşan kitlenin çok üzerine çıkıyor, tekrar caza bağlanıyor ve varyetenin geçtiği patikaları terk ediyordu (*Run For Cover*).

Bir başka saksofoncu, bu sefer bir tenor saksofoncu, bütün profesyonel müzisyenlerin kulağına sahipti: Michael Brecker. Kardeşi Randy, trompetçi Silver'ın grubunda ve Blood Sweat and Tears'da çaldıktan sonra onunla bir dizi kayıt yapmak için Brecker Brothers adı altında bir araya geldi. 'Jazz Fusion' türünde ve bazen 'disco'dan ödünç alınmış ritimlerle (*Snepking up Behind You*) 'staccato riff'ler dizisinin şaşkına çeviren bir keskinlikle bağlarından çözüldüğü çok büyük çeşitlilikte eserler gerçekleştirdiler (*Some Skunk Funk*). Randy'nin trompetinin Miles'ınki gibi bir an pedal

efektlerinin hareketi altında distorsiyona uğradığı olurdu (*Inside Out*). Michael Brecker, Sanborn gibi, aynı elektrikli araçlarla kendini daha şiddetli ve püskürtücü bir şarkıya doğru rotanın dışına bıraktığı, baştan çıkarıcı baladlar çalmayı severdi (Heavy Metal Be-Bop albümünden *Funky Sea, Funky Dew*). Saksofoncu, ayrıca, tamamen başka bir grubun parlamasına da yardımcı oldu: Steps Ahead (Warren Bernhardt, Mike Mainieri, Eddie Gomez, Peter Erskine). Bu grup enstrümantasyonunun etkisiyle (klavye ve vibrafon), 'rock'un çekiç sesini bırakarak şefkat sularında çok başarılı oldu ve bir 'Modern Jazz Quintet' tümcesi yarattı (*Lover Man*).

4. Dingin bir gökyüzü. – Wayne Shorter ve Joe Zawinul 1971'de Weather Report'u kurmak için bir ararya geldi. Miles'ın grubunda tanışmışlardı. Grupları 15 yıl boyunca 'jazz-rock'a asalet katacaktı. Tonal, modal, bazen de atonal yazım, doğaçlamaya ayrılan büyük pay, hepsi Weather Report'ta şaşırtıcı ama aynı zamanda bütünlüklü bir orkestral stil yaratıyordu. İki lider her zaman yüksek nitelikli ritimcilerle çalışmayı bildi: Davulcular Peter Erksine, Steve Gadd, Tony Williams veya enstrümanı vurmalı gibi melodik ve şarkılı kılan elektrikli basın ustalarından Jaco Pastorius. Daha çok 'funk' ve 'slap bass' yandaşı olan Marcus Miller ise –Stanley Clarke'ın öğrencisi olarak– bu inanılmaz Pastorius'un etkisinden uzak kalamadı.

XII. Bölüm

POSTMODERNİTE

Kendini 'jazz-rock'a veren müzisyenler, zaman zaman, caz 'feeling'ini çok kısa buldular. İlk aşklarından ayrılamıyorlardı. Herbie Hancock, Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Ron Carter, Tony Williams 'post-bop'un hamisi sayılabilecek VSOP adında bir beşli kurdular. Chick Corea, diğer yandan, Miroslav Vitous ve Roy Haynes'le *Now He Sings Now He Sobs*'ta ilham gücünün doruğundaydı.

Azımsanamayacak sayıda sanatçı daha belirgin olarak 'rock' eğilimine direnç gösterdi. Kuşkusuz, Gil Evans veya Giuffre ya da George Russell (So What) 'jazz-rock'la ilgilendiler ama Toshiko Akiyoshi ve Lew Tabackin, küçük bir evrimleşme hissedilir olsa da, Basie'de tanımlandığı haliyle Big Band söylemine sadık kaldılar. Aynı şey 1985 yılında 20. yıllarını kutlayan Thad Jones ve Mel Lewis'in grubu için de söylenebilir.

Jones ve Lewis'in orkestrası bu meslekteki bütün müzisyenlerce ve bilgili amatörlerce başarılı bir örnek sayılır.

Burada da, yine, temelde Thad Jones'un eseri olan aranjman yazımındaki çok modern bir kavramla canlandırılmış Basie tarzı bir estetik anlayışıyla karşı karşıyayız.

Jones'u harekete geçiren ritimsel güç, akort değişimlerinin ve eklenmiş notaların oluşturduğu makamsal varlığın kendini gösterdiği bir evrende armonik zenginliğe kadar vardı. Diğer bir Big Band aranjörü Bob Brookmeyer makamsızlığa eğilim gösterdi. Seslerin uyumsuzluğuna yönelik tavrı makamsal caz dünyası gruplamasını –özellikle ABC Blues'la birlikte– meydana çıkartacaktı. Uzun süre, her pazartesi akşamı, grup Village Vanguard'da sahne aldı. Jones ve Lewis tarafından kurulan orkestra, ekonomik zorluklarla karşılaşılsa bile, insanların tutkularınca kendilerine esinlenen görevi gerçekleştirme iradesinin hep var olduğunun en güzel göstergelerinden biridir.

80'li ve 90'lı yıllarda birçok sanatçıda caz tarihinin ve repertuvarının tamamına hakim olma eğilimi baş göstermiştir. Elbette yeni temaların yaratımını baskılamadan: *Natural Living* (Andy Laverne), *Dienda* (Kenny Kirkland), *Leaving* (Richard Beirach). Jarrett veya Corea tarafından yeniden ele alınan standartlar kendilerine uygun mecralar bulacaktı: Branford Marsalis (*Royal Garden Blues*), Wallace Roney (*Don't Blame Me*), Wynton Marsalis (*Round Midnight*), Marcus Roberts (*Blue Monk*). Bu sonuncusu Ellington ruhunun canlanmasını sağladı.

Diğer yanda, kültürel karışımlara dönük beğeni aynı şekilde sürüyordu. Birçok kaynaktan yararlanılıyordu. En güçlü etkiye sahip olanı Karayip müzikleriydi. Onları caz olmadan birden bire ortaya çıkamayacak olan rock müzik –daha

uzaktan– izliyordu. New Orleans'ta, Glass House'ta sahne alan 'Dirty Dozen Brass Band' yavaş yavaş dünya çapında bir ün kazandı. Gregory Davis, Kirk Joseph, Roger Lewis ve grupları çılgın ve canlandırıcı bir neşeye, bir bayram heyecanı patlamasına yol açtılar (*Blackbird Special*, *Caravan*).

New Orleans kökenli bir başka müzisyen olan Branford Marsalis özellikle 'funky' özellikli epizodlarında tarihi keşfediyor ve değiştiriyordu. Diğer yandan, Max Roach ve Lester Bowie'nin desteğini alan sokak kültürünü, yani hip hop kültürünü tanıyordu. Böylece, 'rap'in ritimli sözünü ele aldı (*Hotter Than Hot*, *Som Shif*, *Blackwidow*). 'Scratches' ve 'sample'ların efektleriyle 'mekanikleşmiş' dizilerin üzerinde durdu. Caz ruhu Roy Hargrove, Kenny Kirkland, ve tartışmasız biçimde Branford'un kendisinde yaşıyordu (*Some Cow Fonque*). Çok uçta bir müzikal heyecana ulaşma eğilimi hakimdi. Branford Marsalis'in grupları bu girişimlerden gözle görülür bir keyif alıyordu. 90'lı yılların hip hop cazına belli bir armonik zenginlik katmayı dileyen ve buna çalışan Herbie Hancock da aynı yoldan gitti (*Shooz*, *Dis Is Da Drum*). O sırada, bir neşe patlaması gibi, Bernard Lubat'nın dinleyiciyi transa geçiren ve kelime yağmuruna maruz bırakan (*Los Gojats*, *Ziste Zeste*, *Transbalaroc*), aynı zamanda Armstrong ve Gillespie'nin scat şarkılarını hatırlatan 'Scatrap Jazzcogne'u ortaya çıktı (Saint-Just Blues). Alayla karışık, 'bio techno bop' olarak adlandırılan ve piyano, akordeon ve tenor saksofon sololarının araya girdiği bir tür denetimli sayıklama müziğiydi bu.

Louisianalı yenilikçilerden çok farklı olarak, yaratıcı aranjör Bill Frisell gözüpek armonizasyonlarla B. B. King

'blues'unun en katıksız halinin atmosferini bağdaştırmayı başardı (*Love Motel*).

Bir başka stilde, Mike Stern, hayli funk özellikli bir bateri kullanarak, Bob Berg'le birlikte, tematik düzendeki dekupajı, 'bebop'un ünlü vurgusunu uyandırmayı ve yeniden harekete geçirmeyi seviyordu – tıpkı kişisel doğaçlamalarında olduğu gibi (*No Notice*).

Caz burada ruhunun koruyucu sınırlarına kadar genişleyecekti. Sınırlar kendinden kaçmayı reddeden, kendi dışına çıkmayı yadsıyan bir dünyanın üzerine kapanacaktı. Ne yazık ki, genç müzisyenler uzun bir süre için maden ocaklarının içine girerek, bitmeyen bir çabayla, derinlere gömülmüş, tamamen kullanılamamış olan sınırsız zenginlikten yarar sağlamaya çalışmaktaydı artık.

XIII. Bölüm

İMPARATOR CAZ

Vokal ve enstrümantal nitelikli bu dindışı müzik, daha büyük, daha zengin, daha çeşitlenmiş bir gerçekliğin kaynağı ve ön belirtileri olarak ilk *blues*ları da sayarsak, bir asırlık bir geçmişe sahiptir: Caz tarihçisi, bir bakışta elden geçirmesi gereken mecra hangisiyse ona bakar, sonra onu ayıran birçok farklı alanı göz önünde bulundurarak yazmaya başlar. Bu ciddi iş, bilincinde olduğumuz gözüpeklik olmadan yapılamaz.

Kuzey Amerikalılar'ın yüz senelik estetik pratikleri tüm Batı dünyasına yayılan bir duyarlılığı kabul ettirdi; coğrafi konumuna rağmen Japonya'ya, Doğu dünyasının tüm gelişmiş uygarlıklarına, Doğu Avrupa ülkelerine ve Rusya'ya bile. En fazla tecrit altında olan Afrika bundan biraz geç bir tarihte etkilendi ama sonunda Dollar Brand'i ortaya çıkardı (*African Marketplace*).

Rock soylu kökeniyle övünebilir. Kökeni cazdır. Daha açık söylenirse, muzır yerleri ayıklanmış tümceler sunan

popüler cazdır. Caz, dünya çapındaki diğer bütün eğlendirici veya ticari kaygılarla kotarılmış müziklere baskın çıktı. Doğrudan siyah cemaatin ürünü olan 'rhythm and blues'la iyi geçindi. Bu müzikte, caz, kendi kaynaklarından, soyundan birini görebilir: James Brown, Otis Redding, Curtis Mayfield, Marvin Gaye, Tina Turner, Stevie Wonder.

Caz, Afrika kültürünün çok geniş bir salınımı içinde yazıldı. Avrupa'dan gelen diğer dalgalarla çarpışıp büyüyen büyük bir dalgaya dönüştü. Bu Afrikalılık hâlâ mevcut ve birçok müzik içinde yaşıyor; eleştirmen, haklı olarak, bunları cazla kuzen veya bağlantılı kabul ediyor. Bunlar sınırdaş, bitişik, komşu bölümleri ortaya çıkaran sanatlardır.

Eğer bütün bu sanatlardan hiçbiri tantanalı farklılığı, başdöndürücü metamorfozu, yaratıcı bereketliliği, cazın bulunuşunun yüceliğini sunamıyorsa, o takdirde, ona tapınmaya sıra gelince, Brezilya müzikleri sevilebilir: Carlos Jobim, Hermeto Pascoal veya Cesar Camanga Mariano'nun ünlendirdiği incelikli *bossa nova*. Ayrıca, –kuşkusuz– cazla mutlu bir birliktelik süren Karayip müziği de –genellikle Küba ve Porto Riko– hayranlık kaynağıdır: Çoğu zaman Latin Jazz olarak adlandırılan cömert salsa ondan türemiştir, Machito, Tito Puente, Mongo Santamaria, Ray Barretto, Willie Bobo, Charlie veya Eddie Palmieri tarafından dillendirilerek.

Akrabalık bahsini burada bırakalım. Unutmayalım ki, caz, kuşkusuz, bir şeyleri ödünç alır ama her yerde geliştirip geri verir, kendisine verilmiş olana çokça fayda sağlayarak üstelik. Varyete dünyasının hiçbir sanatçısı, farkında olmasa da, söz bulan erdemlerini bilmezden gelmiyor veya kendi

yararına kullanmayı es geçmiyor. Cazcıların doğaçlamasına bir yer açan ve yorumlar için çalış yoğunluğuna getirdiklerinden ilham alan 'Çağdaş Avrupa' müzik çevreleri olarak adlandırılan çevrim değildir.

Caz stilleri kronolojik bir sıralamayla ortaya çıktı. Bu sayfalarda buna saygı gösterdik ama okuyucu, bazı istisnalar dışında, stillerin birbirini yok etmeden birbirlerini takip ettiğini, birbirlerine eklemlendiğini –bazı reddedilemez senkronik hakimiyet olguları gözden kaçmayacak olsa bile– kabul edecektir. İşte bu nedenle, her bölüm, geçici ve yatay bir düzenleme içerse de, kendi içinde bugün bile devam eden dikey bir macerayı betimler. Yeniden canlandırmalar lejyondur. Bu anlamda, Michel-Claude Jalard, burada 'etrafı çevrili ve kapalı bir ifadesel alan' görür. Hemen her yerde binlerce sentez denemesi veya yeniden düzenleme yapıldı ve yapılacak, François Jeanneau'nun bagetinin altında doğan ve Antoine Hervé, Denis Badault, Didier Létallet veya Laurent Cugny'nin kılavuzluğuyla yoluna mükemmel solistlerle devam eden ONJ gibi. Caz, ona beslenen aşkla kavranırsa, her tür müzikal esere var ettiği en değerli özellikleri sınırsızca sunar: Güçlü, dokunaklı, canlı sesçillik ve denge, iç içe geçmişlik, ritmik bir vuruş. Onsuz bu dünya üzerinde daha az mutlu olurduk.

CAZ

LUCIEN MALSON & CHRISTIAN BELLEST

Türkçesi: Esra OKUTAN

AFRO-AMERİKAN KAYNAKLI MÜZİKLERİN XIX. YÜZYILIN SONLARINDAN İTİBAREN YAŞADIĞI DÖNÜŞÜM, CAZIN YÜZYILLIK BİR TARİH ARALIĞINDA OKUNAN TARİHSEL SERÜVENİNİN BAŞLANGICI AYNI ZAMANDA. TARİHSEL GELİŞİMİNİN KÖKENİ KİLİSE KOROLARINA DEK GÖTÜRÜLEBİLEN CAZ, DİNSEL NİTELİKLİ BİR MÜZİK FORMUNUN TERK EDİLMESİNDEN VOKAL GELENEĞİNE VE ORADAN FUSION DİYE TANIMLANAN YAKIN TARİHLİ BİREŞİME DEK ÇARPICI BİR DEĞİŞİM YAŞAMIŞTIR. FARKLI CAZ GELENEKLERİNİN TARİHSEL BİR SIRA ESAS ALINARAK İRDELENDİĞİ BU ÇALIŞMA, CAZ MÜZİĞİNİN ÖZGÜN DOKUSUYLA BAĞLANTILI MÜZİKAL BİÇİMLERİN VE ONLARLA İÇ İÇE GEÇEREK EVRİMLEŞEN CAZIN ÖYKÜSÜNÜ GÖZLER ÖNÜNE SERİYOR. CAZIN MÜZİKAL BİR PERSPEKTİFİN SINIRLARINI AŞAN, POLİTİKAYLA, TOPLUMSAL BAŞKALDIRI VE KİŞİSEL BAĞIMSIZLIK TALEPLERİYLE HARMANLANMIŞ HİKÂYESİ.

Kültür Kitaplığı: 18; Sanat: 2



ISBN 975-298-189-5



D